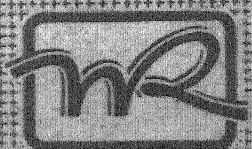
Guard Book

JEAN ÉTIENNE MARIE

MUSIQUE VIVANTE

INTRODUCTION AU LANGAGE MUSICAL CONTEMPORAIN

PRÉCÉDÉE DE TROIS TEXTES DE
HEITOR DE AZEVEDO, ROLAND MANUEL ET SERGE MOREUX
ET D'UNE LETTRE DE DANIEL LESUR



PRIVAT ÉDITEUR

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

780.9 M33m 65-01296
Marie
Musique vivante

65-01296
780.9 M33m
Marie $2.50
Musique vivante

kansas city public library
kansas city, missouri

Books will be issued only
on presentation of library card.
Please report lost cards and
change of residence promptly.
Card holders are responsible for
all books, records, films, pictures
or other library materials
checked out on their cards.

NOTE: ZIP

KANSAS CITY, MO. PUBLIC LIBRARY

0 0001 4513278 3

PAGE DUE

MUSIQUE VIVANTE

"NOUVELLE RECHERCHE"

Études et Essais publiés sous la direction de Georges Hahn

En fonction même de ses progrès, chaque discipline, chaque technique, chaque mouvement d'action accède à un nouveau palier de difficultés dont la gravité est la preuve et comme la mesure du travail déjà accompli. Tout obstacle surmonté, toute solution « techniquement » valable soulève aussitôt un problème humain hors de sa compétence. Ce *sont ces nouvelles incertitudes qui exigent une nouvelle recherche.*

Nous avons donc besoin de livres d'un genre très particulier qui, à partir des faits et des événements, des découvertes et des œuvres, nous appellent moins à l'information qu'à l'interrogation, moins à approuver un résultat qu'à éprouver une inquiétude. Là réside la tâche que se donne la « Nouvelle Recherche » : rendre sensibles les grandes incertitudes humaines de notre civilisation.

Souvent, à partir d'un débat actuel, des études et des esssais tendront à dégager la question fondamentale dont il est le symptôme. Œuvre ni de spécialisation, ni de vulgarisation, de tels écrits devront cependant faire intervenir une compétence sûre et parfaitement informée des travaux contemporains. Que ceux qui, par une longue pratique, connaissent un domaine, nous fassent déboucher sur la discussion dans laquelle nous avons tous à intervenir, voilà ce qui est demandé à nos auteurs.

Les volumes de la « Nouvelle Recherche » sont donc consacrés à des thèmes d'une extrême diversité : scientifiques et philosophiques, littéraires et artistiques. Il n'y a pas de question interdite ni de sujet « indigne ». Tout ce qui tient une place dans notre civilisation comporte ces exigences d'une recherche nouvelle.

NOUVELLE RECHERCHE

Etudes et Essais publiés sous la direction de Georges Hahn

JEAN ÉTIENNE MARIE

MUSIQUE VIVANTE

INTRODUCTION AU LANGAGE MUSICAL CONTEMPORAIN

PRÉCÉDÉE DE TROIS TEXTES DE
HEITOR DE AZEVEDO, ROLAND MANUEL ET SERGE MOREUX
ET D'UNE LETTRE DE DANIEL LESUR

PRIVAT

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

Nous remercions très vivement les diverses Maisons d'édition qui ont bien voulu nous autoriser à citer de nombreux fragments d'œuvres dont elles sont éditeurs-propriétaires :

A. Leduc, Paris;
Boosey and Hawkes, London;
Chester Ld, London;
Delagrave, éditeur, Paris;
Desclées & C^ie, Tournai;
Durand & C^ie, éditeurs, Paris;
Éditions Costallat, Paris;
Éditions Max Eschig, Paris;
Éditions de l'Oiseau Lyre, Monaco;
Éditions Salabert, Paris;
Éditions Schott, Mainz;
Heugel & C^ie, Paris;
Novello & C^ie, London;
Payot, Paris;
Revue Musicale, Paris;
Rouard et Lerolle, éditeurs, Paris;
Universal Edition, Wien.

Tous droits de traduction et d'adaptation réservés.
Copyright by Editions Privat, 1953.

780.9
M33m

Trois Textes

de

Heitor de Azevedo

Roland Manuel

Serge Moreux

et une lettre

de

Daniel Lesur

6501296

KANSAS CITY (MO.) PUBLIC LIBRARY

UN JEUNE MUSICIEN, UNE VIEILLE MAISON

C'est en auditeur fidèle — pas autant que je l'aurais désiré, mais tout de même en auditeur aussi fidèle que possible des concerts du Cercle Culturel du Conservatoire, à la Sorbonne, que j'appris à connaître Jean Etienne Marie. Je le voyais, frais et rosé, toujours souriant, debout sur l'estrade de l'amphithéâtre Richelieu, faire face à des situations quelquefois très embarrassantes. Il y eût l'histoire du piano qu'on avait oublié d'envoyer pour le concert, et il y avait, toujours, les réactions du public. Car ce jeune public aimait manifester et n'était toujours pas d'accord avec les programmes qui lui étaient offerts... Mais Jean Marie ne se laissait pas faire. Sans révéler aucune amertume — ou plutôt même amusé — il poursuivait ses analyses, ses commentaires. Et une gerbe rare d'œuvres contemporaines, des plus fameuses aux productions des compositeurs les plus jeunes, s'épanouissait sur les programmes de ces remarquables concerts organisés par des jeunes, interprétés par des jeunes et s'adressant à un jeune public. Je ne les ai pas fréquentés seulement parce que l'ambiance m'était sympathique, mais aussi parce que très souvent — pour ne pas dire presque toujours — on y donnait des œuvres nouvelles ou des œuvres que je n'avais jamais eu l'occasion d'entendre. Et j'étais frappé par la façon dont Jean Étienne Marie introduisait ces œuvres, formulant des remarques toujours justes, toujours précises, bien souvent pittoresques. Il n'était donc pas seulement un animateur; il n'était pas seulement

celui qui avait mis sur pied cette série de concerts tellement sympathique et tellement vivante. Mais il était aussi un critique averti, connaissant profondément la musique contemporaine et s'exprimant dans un langage souple, clair, fidèle à la pensée. Un critique, il va sans dire, doublé d'un très bon musicien. Ce qui nous ramène à la vieille maison de la rue de Madrid, où Jean Etienne Marie a fait ses études. Car l'animateur du Cercle Culturel a été un élève du Conservatoire de Paris, et de cette austère maison, si frémissante de jeunesse, il a gardé l'amour du travail sérieux, acharné, à côté de l'élan passionné, de l'envolée pleine de fantaisie qui est propre à tout vrai jeune musicien.

Un jeune musicien, une vieille maison... Cela rappelle le titre d'une émission que le Cercle Culturel du Conservatoire avait réalisée sous sa responsabilité, à la Radiodiffusion Française : « Vieux papiers, jeune maison... » Les maisons sont toujours jeunes quand il y a des êtres jeunes qui s'y promènent ou y courent; les remplissent de leurs voix, de leurs chants ou de leurs cris. Cette atmosphère du Conservatoire de Paris m'a toujours séduit : la vieille maison un peu poussiéreuse et si pleine de traditions, couvant une jeunesse avide d'action et de nouveauté, ivre d'espoirs, toute penchée vers le futur. Les fruits ne pouvaient être autres que ceux portés par la série de concerts du Cercle Culturel. Ou encore, sous un autre aspect, ce livre de Jean Etienne Marie, qui est une fenêtre grande ouverte sur le paysage de la musique contemporaine. Mais une fenêtre d'où l'on peut voir comment la terre est labourée et quels sont les procédés dont se servent ceux qui la travaillent.

Convaincu que le livre de Jean Etienne Marie rendra de bons services à tous ceux qui veulent s'intéresser d'une façon non empirique aux problèmes de l'art contemporain, je lui souhaite un succès qui me semble déjà acquis d'avance.

Luiz Heitor DE AZEVEDO,

Professeur à l'École Nationale de Musique,
Rio-de-Janeiro.

Spécialiste du Programme de l'U.N.E.S.C.O.

L'HUMANISME MUSICAL

Le bruit court depuis longtemps que les musiciens ne brillent pas par l'éclat de l'intelligence. Ceux qui le font courir, ne se sont apparemment jamais mêlés à l'ardente jeunesse qui fréquente concurremment le Conservatoire, la Bibliothèque nationale, l'Institut d'Art et d'Histoire, les Studios et le Club d'essai de la Radiodiffusion française.

Je n'oublierai jamais, pour ma part, que le plus audacieux et le plus sage de ces jeunes pionniers de l'humanisme musical m'a donné l'extraordinaire privilège d'assister, il y a quatre ans, dans un couloir obscur de la Sorbonne, à la première entrevue du Recteur de l'Université de Paris et du Directeur du Conservatoire national, qui n'avaient jamais eu, jusqu'alors, l'occasion de faire connaissance...

Rencontre merveilleuse, qui fait penser, toutes proportions gardées, à celle de saint François et de saint Dominique, sous le signe de la pauvreté.

Ce jeune homme intrépide et modeste s'appelait Jean-Etienne Marie, président du Cercle Culturel du Conservatoire. A multiplier les contacts entre les élèves du Conservatoire et leurs camarades des grandes Ecoles, Jean-Etienne Marie s'efforçait de donner aux premiers le sentiment qu'ils étaient des *étudiants,* au même titre que les seconds. Que cette vérité ne fût pas évidente, prouvait suffisamment que la musique souffre en France de vivre depuis trois siècles en marge de l'humanisme.

Le livre que l'on va lire traduit, sur son plan, les ambitions et les exigences de cet humanisme musical qu'il importe de

promouvoir et de sauvegarder. Comment comprendre la musique contemporaine, comment la suivre en ses démarches apparemment contradictoires, si l'on n'a pas acquis le sens des valeurs permanentes du langage musical à travers l'histoire, si l'on n'a pas ce double pouvoir d'étayer le présent sur le passé et d'éclairer le passé par le présent qui constitue proprement un humanisme?

La science, la conscience, la vigueur intellectuelle et la sensibilité de Jean-Etienne Marie le destinaient à composer ce livre auquel on est heureux de souhaiter le succès.

ROLAND-MANUEL,

Professeur au Conservatoire National de Musique.

DE L'ART ÉLECTRONIQUE

Sublimer l'éternelle et diverse nature au moyen d'un univers d'éléments instables agrégés par une constante indestructible, tel est le propre, la fonction de l'art créateur; musique, poésies, peintures, architectures, jusqu'à nous parvenues, ne doivent leur pérennité qu'à la conjonction dynamique des trois éléments précédents : l'indestructible matière, le périssable individu, l'inconnaissable spirituel.

De même pour les créations usant des matériaux électroniques; de ces œuvres, les sources ne sont-elles pas l'infini aveugle des subconsciences intemporelles? l'artiste qui les manifeste, un être aux fonctions psychiques d'autant plus bouleversées et bouleversantes qu'elles sont plus contemporaines et plus transitoires? leur âme manifestante, cette énergie indestructible, surtemporelle qu'Einstein nomme la constante cosmique et le mystique, le Souffle Incarné de toutes les cosmogonies?

De le constater actuellement simple reproducteur de l'apparence, cet art dit radiophonique, ne le limite pas plus dans son avenir que la reproduction des animaux et des hommes paléolithiques n'interdisait à la peinture, Vermeer, Poussin, Corot.

Quelles sont ses lois? celles qui régissent les autres expressions du désir humain et dont le principe est : la vérité ou, pour mieux dire, l'intégration des vérités partielles des trois plans plus haut énoncés à l'idée que se fait l'artiste de la vérité finaliste. Pour être admise, une vérité doit contenir un coefficient d'authenticité; si relative qu'elle soit pour celui qui la

reçoit, elle n'en doit pas moins être comparable à un archétype, cette moyenne proportionnelle des représentations symboliques des civilisations successives.

En conséquence, pour être admis comme art c'est-à-dire comme une vibration supérieure, la création électronique doit montrer sa parenté avec la subconscience, mettre en mouvement d'abord les moyens psychiques du créateur, se servir enfin de cette matière spécifiquement vibratoire et indépendante de l'humain, l'ondulation électrique, toutes choses sur lesquelles nous possédons des références suffisamment claires pour reconnaître ce qui se dit être de leur ordre.

Mais, rétorquera-t-on, comment accèderait-elle aux réalités de l'art, cette expression dont le premier moteur, le premier sens est factice ? le micro, cette grossière oreille unique, remplaçante de ces deux merveilles accouplées par un cerveau, les oreilles de l'homme ? Si nombreux que soient les micros, la stéréophonie sensorielle sera-t-elle moins absente ? « L'écoute intelligente » — suivant l'heureuse expression de José Bernhardt — qui consiste à établir lors d'une écoute directe, une perspective subjective par sélectivité additionnante ou soustrayante, n'est-elle pas supprimée par le haut-parleur ? Certes, mais la toile du peintre n'est-elle pas que planéité ? le poème que typographie ? la statue qu'inertie ? le palais que concept ? et cependant... tous s'intègrent dans l'espace fluant des immensités vivantes, les représentant et les imaginant tout à la fois, les résumant et les amplifiant.

Pour l'art électronique, l'espace fluant des immensités vivantes est symbolisable et énonçable ; que les timbres soient purs, que la marge soit très large entre la modulation faible et la plus forte possible, que les champs soient multipliés par des vibrations de couleurs dues à plusieurs familles de micros et plusieurs familles de sonorités — la « musique concrète » de

Pierre Schaeffer y compris, — que ses moyens d'inspiration rejettent les concepts intellectualistes, que son matériau soit spécifiquement vibratoire.

Certes la radio est un instrument de culture et de reproduction, certes le prix élevé des matériaux empêche la fabrication d'excellents postes récepteurs, certes, on ne doit proscrire des studios aucun instrument ancien, mais l'art dit radiophonique existe; quoique nôtre, caractéristiquement, moderne et né d'hier, il restaure cependant les méthodes, toutes les méthodes des antiques civilisations orales. Il tuera probablement la lettre mais jamais l'esprit car son essence même vibratoire, est constante.

Jean-Etienne-Marie est l'un des premiers à proposer des solutions pratiques à sa mise en valeur; sans technique, est-il jamais d'art qui résiste au temps? de message utile? d'efficacité spirituelle?

D'être complexe et logarithmique, l'art électronique n'enlève rien à l'humain; parce qu'actuel et difficile, il oblige le civilisé à sublimer sa civilisation même, à replonger dans les plus lointains domaines de l'inconscient et du psychisme collectif.

Serge MOREUX.

UNE LETTRE DE DANIEL LESUR

Mon cher Ami,

Je ne vous cacherai pas que vous m'avez fort embarrassé en me demandant de préfacer « un livre consacré à l'étude du langage musical contemporain ».

J'étais sensible à l'honneur que vous me faisiez autant que touché par la confiance que vous me témoigniez. J'étais assuré, sans en avoir pris connaissance encore, de la valeur de votre ouvrage, sachant que son auteur était particulièrement qualifié pour mener à bien sur plusieurs plans un tel dessein.

Aussi n'était-ce pas de vous que je doutais, mon cher ami, mais de moi-même. Et ce n'est pas obéissance à une courtoise tradition de feinte modestie : je ne puis vous dissimuler mon éloignement de quelque étude analytique que ce soit, ma méfiance presque insurmontable à l'égard de toute spéculation intellectuelle, mon obéissance aux injonctions de l'instinct musical, mon appartenance à ce que l'on pourrait appeler une « morale musicale naturelle ».

Tout ceci, hélas! me rend bien incapable de mener à son terme une dissertation tant soit peu sagace, voire même de soutenir avec quelque apparence de raison la moindre discussion ayant trait à la linguistique musicale pure, je veux dire séparée de son support initial, l'émotion esthétique.

Les fols de mon espèce conçoivent la composition musicale comme une sorte de chasse à courre durant laquelle on oublie les heures de manège.

J'étais donc disposé à décliner votre offre quel que fût mon regret d'avoir à vous refuser ce que vous me proposiez si spontanément.

C'est alors que votre manuscrit me parvint et que je le lus. Je redoutais les ruades que m'opposerait cette paresse intellectuelle que je viens d'avouer. Mais j'eus la surprise de vous suivre sans effort, tant vous avez su être clair, concis, logique, sans cesser de vous sentir lié au phénomène musical et sans nier, parfois, son mystère. Je vous félicite d'avoir réussi, tout en ne trahissant pas vos convictions, à ne vous départir jamais d'une nécessaire objectivité.

Vous vous êtes rallié, semble-t-il, à un certain déterminisme historique, mais vous ne tombez pas dans l'erreur de le mettre délibérément au service de telle ou telle théorie. Vos sympathies pour la musique sérielle ne vous empêchent nullement de considérer comme possible que le courant modal et polymodal, régénérateur de la musique européenne, puisse l'emporter dans l'avenir. Vous semblez souhaiter qu'une synthèse s'établisse enter cette *modalité* millénaire et les procédés Schoënbergien de *désintégration de la tonalité*. Nul ne peut préjuger des lendemains, et vous avez la sagesse de ne pas vous engager dans de dangereuses prophéties.

N'est-ce pas Gide qui disait : « En art, il n'y a pas de problèmes, il n'y a que des solutions? » Mot profond. Encore convient-il d'éclairer sa lanterne pour explorer les solutions trouvées par les autres.

C'est là votre grand mérite : vous éclairez la lanterne en réunissant diverses séries de notions élémentaires ou transcendantes qui jamais ne s'étaient trouvées encore assemblées avec cette méthode, présentées avec cette netteté. Vous avez

résisté à la facile tentation des propos aventureux, laissant finement cette responsabilité à votre ingénu préfacier.

Je ne pense pas que votre exposé puisse être contesté. Il s'appuie sur des réalités physiques, sur des données chronologiques et ne méconnaît en rien la vocation humaniste de notre art. Ainsi, vous écrivez : « C'est d'une dialectique entre sensualisme et intellectualisme que sont sortis les chef-d'œuvres de cette époque », affirmant ainsi la pérennité de la tradition la plus authentique.

Mais ceci ne vous interdit pas d'aborder certains aspects du langage musical contemporain sous un angle plus abstrait — ou plus concret, c'est selon — vous référant à des sciences « exactes ». Ainsi, parlant des modes grégoriens, vous faites appel à une comparaison d'ordre biologique pour en définir la différentiation à travers les transpositions, le propre d'un mode étant d'avoir « une certaine organisation intérieure qui lui permet de garder son autonomie dans tel milieu déterminé avec lequel s'établissent les échanges ».

Vous trouvez également l'application de ce principe dans le système tonal classique, « chaque note, dans une œuvre où interviennent des changements de ton » étant douée d' « une vie double ». N'a-t-elle pas, en effet, cette note « sa fonction propre dans la tonalité du passage où elle se situe tout en demeurant une référence au ton principal de la pièce » ?

Vous poursuivez plus loin votre démonstration, l'appliquant à la polytonalité. « Dans le cas fréquent où une œuvre polytonale se réfère à une tonalité prédominante, observez-vous, il résulte un système de référence aux systèmes concomitants, référence enfin à la tonalité prédominante... »

Et vous aboutissez à cette conclusion que « la musique peut devenir vraiment pour l'homme une représentation sensible

adéquate de ces mondes macro et microscopiques que nous enseigne la physique moderne ».

La musique, selon vous, tend à parvenir, de nos jours, par le moyen de la musique modale, à une universalisation d'ordre économique, géographique, humaine, sociale. Mais à l'instant où l'on pourrait craindre que vous ne quittiez les rivages de la musique, vous nous prenez par la main et nous ramenez au fait sonore de la manière la plus directe qui soit, nous présentant tel ou tel exemple judicieusement choisi.

Vos analyses rythmiques raviront Olivier Messiaen et ouvriront, espérons-le, quelques horizons à ceux qui croient que la barre de mesure a été créée en même temps que le ciel et la terre. L'importance que vous donnez à l'étude du rythme montre clairement que vous n'êtes pas de ceux qu'omnubilent exclusivement les points de vue les plus âprement discutés à l'heure présente, touchant les échelles tonales ou les séries atonales. Non seulement vous faites place à la notion de « modalisme rythmique », mais encore vous la poussez plus loin qu'on ne l'avait osé faire jusqu'à présent. Après avoir marqué que ce renouvellement trouve sa source dans l' « éclatement de la rythmique classique », vous établissez que le courant intellectualiste de la période contemporaine se manifeste aussi bien dans la rythmique que dans l'écriture.

Parmi les notions inaccoutumées que vous apportez en ce domaine, je citerai cet élargissement de la métrique aux divers éléments rythmiques aboutissant à une définition nouvelle :

« Le rythme est une combinaison
perçue par l'intelligence,
des diverses métriques
engendrée par la répétition d'un *élément quelconque.* »

Enfin, je crois que vous aurez satisfait de nombreuses et légitimes curiosités en accordant une attention toute spéciale aux techniques de la reproduction et de la transmission musicale par des procédés électroniques. Vous êtes orfèvre en la matière, et les compositeurs, comme les interprètes, feront bien de prêter la plus haute attention à votre exposé, notamment en ce qui concerne la « dynamique », facteur primordial de qualité en ce mystérieux domaine.

Mais il serait oiseux de décrire ce livre pour ceux qui vont le lire. Cela comporterait en outre le risque, non négligeable, de montrer avec évidence que l'on n'a pas tout compris.

Mon cher ami, encore une fois, je ne crois pas que vous ayez eu raison de me demander cette préface, et je me demande vraiment si je vous l'enverrai.

Peut-être imaginerai-je plus volontiers une sorte de coda, extrêmement discutable, où il serait question des mouvements du cœur et des aspirations de l'âme... si ce n'était empiéter sur les droits les plus sacrés de vos lecteurs.

D. LESUR.

7 mars 1953.

MUSIQUE VIVANTE

L'abonné aux concerts du jeudi et du lundi de la Radiodiffusion, l'auditeur attentif aux programmes de musique de chambre du mardi sont amenés à entendre un grand nombre d'œuvres contemporaines.

Les apprécie-t-il ? Nous l'imaginons heureux d'entendre un Mozart, friand d'un Beethoven ; Ravel lui est familier, Debussy également dont certaines œuvres lui semblent cependant pleines de richesses non découvertes encore ; la lucidité de Stravinsky ne le laisse pas insensible non plus que ses magies premières... Quelques œuvres nouvelles le séduisent par leur violence ou la richesse des timbres, certaines l'énervent et l'indisposent ; d'autres lui apparaissent comme quelque chose de tout à fait étranger et indifférent. Curieux, consciencieux même, notre abonné se tourne vers le critique, son critique.

Le monde de la critique est très divers. Peut-être pourrait-on classer les auteurs qui font autorité en littéraires et en techniciens. Le jugement des premiers, présenté en langue savoureuse, spirituelle ou mordante, traduit l'impression ressentie lors de l'audition. Les études des seconds évaluent en fonction de canons esthétiques sur le mode souple ou rigide... Les « ismes » ne sont pas loin et bientôt ils s'étalent devant nous, comme toits d'une

ville. S'il existe quelqu'ordonnance dans la cité des « ismes », on ne la perçoit pas tant que leur multitude... L'abonné se croit à Babel et, se retirant perplexe en lui-même, glisse vers un scepticisme dont il ne sort que pour goûter le silence fécond d'un adagio classique.

Cette musique classique ne pourrait-elle pas nous amener à mieux comprendre notre apparente Babel contemporaine?... Et par delà quelques décades classiques la musique ancienne ne nous aidera-t-elle pas à entrevoir les voies principales suivies par la musique d'aujourd'hui?

Musique Ancienne, Musique Classique, Musique Contemporaine.

Les dix ou vingt dernières années vécues occupent dans notre pensée une place bien plus importante que tout le siècle écoulé; et celui-ci, par une même disposition de l'esprit occupe à notre égard une espace plus considérable que le dernier millénaire. Tout se passe comme si la perspective du temps suivait une courbe logarithmique cependant que la perspective spatiale se présente comme fonction arithmétique.

Cette loi semble infirmée dans le domaine de l'art ou la mode peut donner plus d'actualité au passé qu'à l'actualité même. De là cette constation désabusée d'A. Honneger dans ses « entretiens » : que Bach et Beethoven tuent le compositeur contemporain et l'empêchent de vivre de l'exercice de son art.

A dire vrai la mode se croit embrasser toute l'histoire de la musique, qui ne met en valeur qu'un peu plus d'un siècle. L'erreur de sa perspective lui fait appeler musique ancienne l'adolescence de la musique classique, musique classique une

période qui embrasse moins de trente ans et musique romantique les quelques 75 ans qui suivent.

Nous nous proposons d'appeler :

Musique ancienne cette période qui va de l'éclosion de la polyphonie à la disparition de la musique modale.

Musique classique (avec l'enjambement dans le temps nécessaire) toute musique portant référence exclusive au système modal restreint aux seuls modes majeur et mineur.

Musique moderne (avec un non moins nécessaire enjambement) ce qui est issu de l'éclatement de ce système modal réduit, en même temps que ce qui a pris sa source dans un modalisme retrouvé, extrêmement divers, universel, et bénéficiant de l'apport harmonique de la musique classique et de son éclatement, cependant qu'un facteur acquiert une autonomie neuve, qui jusqu'alors avait vécu à l'ombre de la mélodie : le rythme.

Cette étude se veut brève et procède par vues panoramiques. Quelque sommet émerge où s'attarde notre plaisir; en quelque endroit s'amorce une vallée qui s'offre a un regard plus soucieux d'analyse. L'ensemble s'articule en un rythme précis, dans la lumière d'une vie personnelle.

Cette étude sera donc incomplète, partielle, partiale, si l'on veut : elle nous semble introduire le lecteur — l'auditeur des illustrations musicales — au cœur de la musique vivante.

I

MÉLODIES

« A Claude DELVINCOURT, Directeur du Conservatoire National de Musique de Paris, dont les encouragement répétés et efficaces m'ont permis de mener à bien une expérience que ce livre premier s'efforce de poursuivre. »

I. — MUSIQUE ANCIENNE.

Polyphonie.

Les modes. (Note technique).

II. — MUSIQUE CLASSIQUE.

Tonalité.

Thème. (Note technique).

III. — MUSIQUE MODERNE.

Eclatement de la Tonalité :

Atonalité (Schönberg).

Polytonalité (Stravinsky, Milhaud).

Tonalité élargie (Hindemith).

Musique Modale :

Conquête de pureté.

Assimilation des conquêtes harmoniques.

Intégration des modes nouveaux.

VERS UNE NOUVELLE SYNTHÈSE.

I. MUSIQUE ANCIENNE

De cette période, qui couvre 6 ou 7 siècles, nous ne retiendrons que deux points essentiels :

— l'emploi des modes,
— l'apparition et le développement de la polyphonie.

LES MODES.

Le son est caractérisé par une certaine gamme d'ondes détectées par l'oreille, qui se situent entre 16 et un peu plus de 15.000 périodes. La finesse de détection de l'oreille n'est pas telle que celle-ci puisse saisir le passage d'un son « n » vibrations à celui de n + 1 vibrations.

Certains peuples de l'Inde se sont attachés à déterminer le plus petit intervalle de l'échelle musicale perceptible par l'oreille : nous avons ainsi le çruti du système musical indien qui divise l'octave en 22 parties.

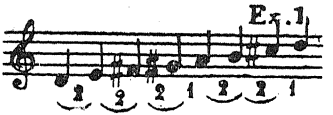
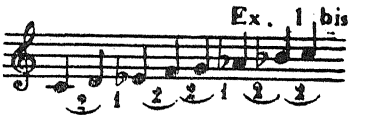
De nombreux peuples, à partir d'un donné instrumental, ont employé une gamme de 5 notes (mode pentatonique).

L'antiquité Gréco-Latine et, après elle, le Moyen âge, ont adopté une division de l'octave en 7 intervalles où tons et 1/2 tons sont répartis diversement. On verra quelques-uns de ces modes dans la note technique qui termine ce chapitre.

Le mode est caractérisé par une échelle d'intervalles[1]. Si on applique cette échelle à partir d'un son d'une hauteur déter-

1. Se reporter à la note technique, page 41.

minée, d'une note déterminée, nous obtenons une certaine transposition de ce mode définie par le nom de la note qui a servi de point d'appui (par exemple : ré hypermajeur ou do 2e mode...).

Ré hypermajeur

Do 2e mode

Le mode n'est donc pas lié à telle ou telle succession de notes. Mais cette notion d'échelle transposable n'est apparue que par suite d'un phénomène de généralisation et d'abstraction assez semblable à celui familier aux mathématiciens; en quelque sorte, c'est une notion cartésienne dont le Moyen âge n'avait pas la clé.

Dans l'Antiquité et au Moyen âge, modes et notes étaient liés en sorte qu'au lieu de dire 1er mode, 2e mode... on aurait pu parler de mode de ré de mode de mi... Cette notion fixiste de mode lié à des notes ne devait que lentement laisser la place à la notion d'échelle transposable. Il ne faut rien moins que tout ce travail en profondeur sur les modes majeur et mineur de l'époque classique pour arriver à cet emploi très libre de toutes les transpositions de tous les modes...

En faisant appel à une image d'ordre biologique (fixisme) nous n'agissions pas en toute gratuité : on parle souvent de la « couleur » propre à chacun des modes; c'est là une comparation qui contient quelque vérité, mais qui est extrêmement floue. Le rapprochement d'un mode et d'un organisme nous apparaît plus fécond. Le propre d'un organisme est d'avoir une certaine organisation intérieure qui lui permet de garder son autonomie dans tel milieu déterminé avec lequel s'établis-

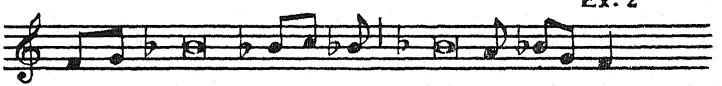
sent des échanges. Un mode a des caractéristiques semblables : chaque note a une fonction déterminée au sein de l'ensemble, c'est-à-dire qu'un système de rapport s'y établit.

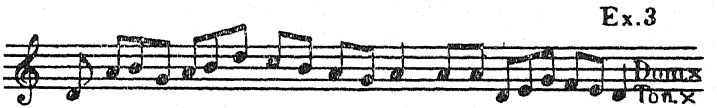
Les fonctions vitales du mode sont :

La tonique : la note d'appui, de base, de conclusion.

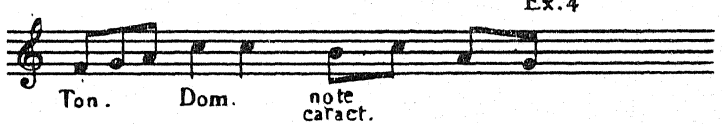
La dominante : qui selon le mode peut être la quinte, la quarte, la sixte... de la tonique. Dans la psalmodie grégorienne la ligne mélodique s'élance de la tonique à la dominante et revient conclure à la tonique :

Psalmodie

Ex. 2

Souvent la mélodie non psalmodique rejoint ce même schème au milieu de guirlandes et de broderies plus ou moins complexes.

Ex.3

La note caractéristique du mode : quarte augmentée pour le mode hypermajeur, tierce majeure ou mineure...

En mode hypermajeur

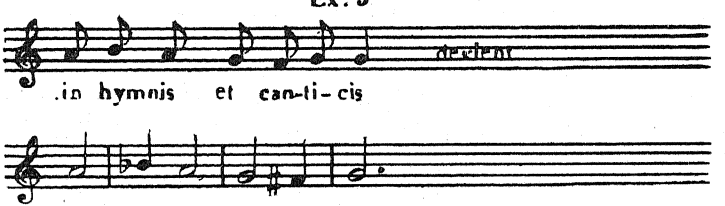
Ex.4

Par ailleurs ce mode (incarné dans une certaine succession de notes) a des relations avec ce qui l'environne, lui est étran-

ger. Certes, les problèmes d'adaptation au milieu qui en résultent devaient être résolus principalement par le moyen des modes majeur et mineur au temps de la musique classique. Cependant tout au long de cette période nous constatons dans l'emploi des modes une double évolution, dont le moteur intime est cette vie de relation avec le milieu ambiant.

C'est tout d'abord une modification de la texture des modes, pour des besoins polyphoniques, qui amène entre eux une certaine confusion et, partant, une certaine fusion, une certaine unification.

(Blinchois) (2)

Ex. 5



(Blinchois)

Peu à peu la musique s'acheminera vers l'emploi exclusif des modes majeur (et de son auxiliaire, le mineur) qui caractérise l'âge classique.

C'est également la pratique, combien prudente à ses débuts, de la transposition : ici intervient le fameux intervalle diabolicus du triton (fa si ♮) que l'on cherche à éviter en bemolisant le si. Puis le fa ♯ apparut... la porte était ouverte à une pratique qui devait aboutir à l'emploi des 12 tonalités, avec Bach, et à celui des 12 1/2 tons, avec Schönberg.

2. J. Stainer, « Dufay and his contemporaries » (Novello et Cie, London, éditeur-propriétaire).

POLYPHONIE.

On emploie généralement le mot polyphonie pour désigner la musique contrapunctique et plus spécialement la musique contrapunctique de la Renaissance. C'est là un sens restreint du mot dont l'exclusivisme est regrettable[3].

Il est un sens plus large qui établit l'équivalence : polyphonie = musique à plusieurs sons. La polyphonie ainsi définie est caractéristique de la musique occidentale. Il est une polyphonie issue de la superposition de lignes mélodiques; polyphonie contrapunctique »; il en est une autre où la pensée saisit globalement un certain complexe sonore valable en soi, un accord, et qui est la « polyphonie harmonique ». Le fait polyphonique apparaît en occident dès le IX^e^ siècle.

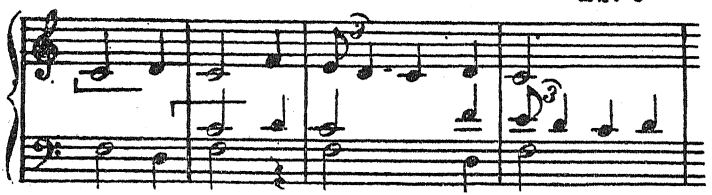
Dans la période de la musique ancienne, telle que nous l'avons définie, la polyphonie est contrapunctique : ce mot n'est pas une notion univoque et son contenu a subi une évolution que l'on peut ainsi esquisser : dans les premiers essais, chaque mélodie est tellement autonome et pensée pour elle-même, qu'on pourrait parler presque d'une polyphonie « monodique »; mais la notion de point-contrepoint, la notion d'ensemble, la nécessité de rapports de plus en plus précis de chaque ligne mélodique avec les autres, se feront de plus en plus exigentes et ainsi apparaîtra peu à peu la possibilité d'une pensée harmonique.

Dans l'évolution de cette musique contrapunctique une tendance permanente demeure et se développe : celle de l'emploi de l'*imitation*.

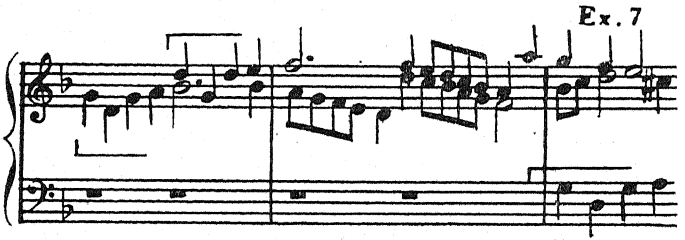
Un motif étant donné dans une partie, l'oreille et l'esprit prennent un plaisir particulier à retrouver un écho de ce même motif dans une autre partie.

3. R. Leibowitz, « Schönberg et son École » (Janin).

Imitation

Ex. 6

Motet XIII[e] s. (Aubry) (4)

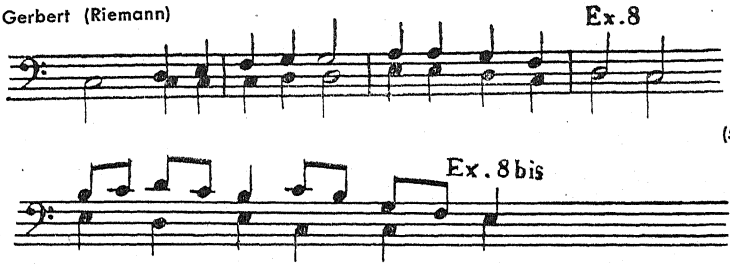
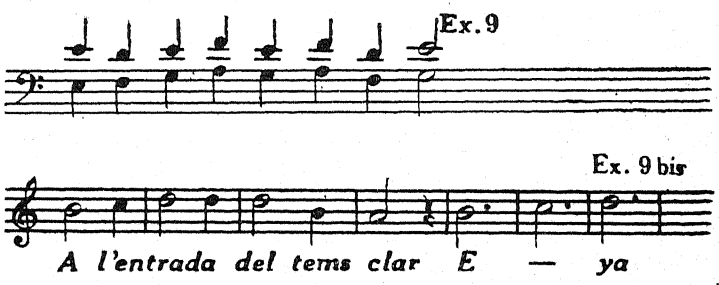
Employé timidement dès les premières œuvres, ce principe devait prendre une importance très rapidement accrue, tant en profondeur (se faisant plus complexe avec les renversemnts, les récurences, augmentations, diminutions) qu'en étendue, allant jusqu'à devenir principe exclusif de développement et tendant ainsi à s'ériger au rang de forme : la fugue (*cf.* note technique, page 42).

Ex. 7

Giovani Gabrieli

Par ailleurs, la polyphonie contrapunctique dans ses premiers essais s'appuie sur une systématisation qui sera gauchie par un certain apport de sensualisme : quels que soient les faits qui ont permis à un musicien de prendre conscience du fait

4. P. Aubry, « Cent motets du XIII[e] siècle » (Rouart, Lerolle et C[ie], Paris, éditeur-propriétaire).

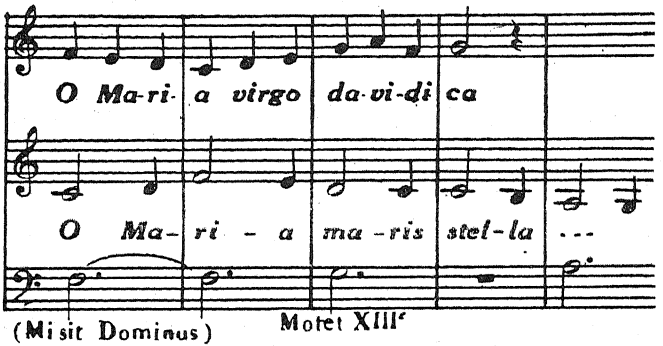
polyphonique, celui-ci apparu, les théoriciens s'en emparent : quarte, quinte et unisson ont droit au rang de consonnance cependant que la tierce et la sixte ne sont que dissonnance. Les mouvements obliques, puis contraires, sont des conquêtes précieuses.

Gerbert (Riemann)

Cependant dans les pays anglo-saxons, tierce et sixte étaient employées sans contrainte; les rythmes populaires, de leur côté, apportaient leur dynamisme...

C'est d'une dialectique entre sensualisme et intellectualisme que sont sortis les chefs-d'œuvre de cette époque.

5. Cité par Ch. Nef, « Histoire de la Musique » (Payot).
6. Aubry, « Trouvères et Troubadours » (Alcan).

(7)

Ex. 10

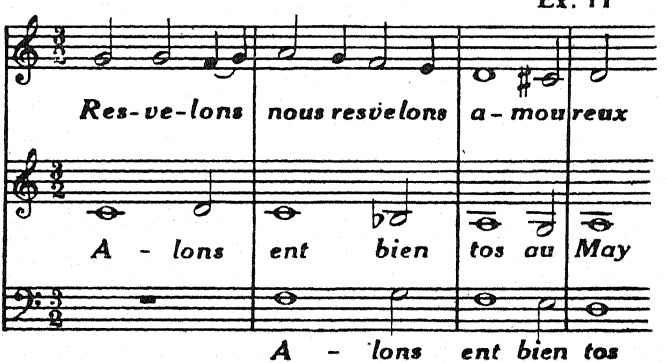


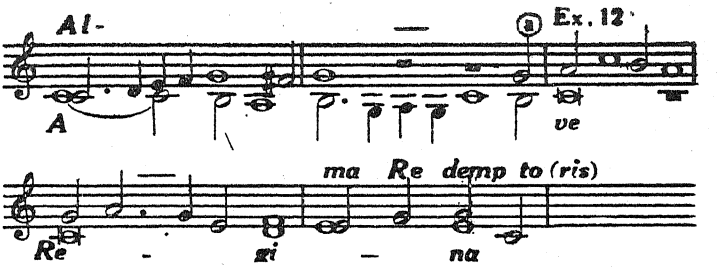
Motet XIII^e (Aubry)

Dufay

(8)

Ex. 11

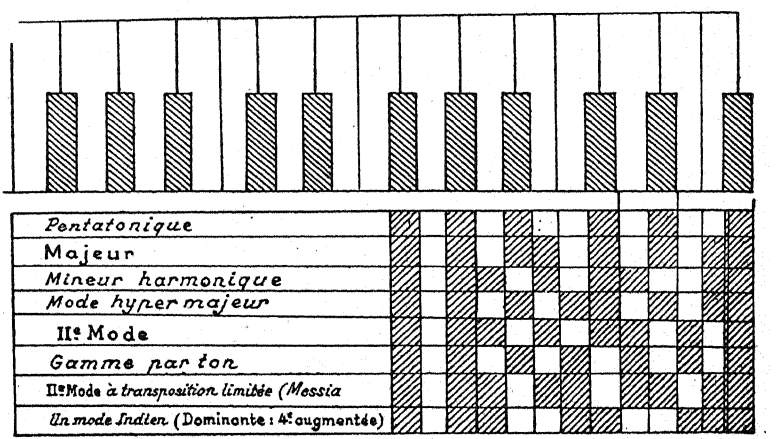


7. Aubry, « Cent motets du XIII^e siècle ».
8. J. Stayner, « Dufay » (Novello et C^ie, London, éditeur-propriét.).

Josquin des Prés

LES MODES.

Note technique.

Sur le clavier dessiné ci-contre, porter la bande, préalablement découpée, correspondant à chacun des modes (choisis comme exemple parmi une multitude d'autres). On obtiendra ainsi les diverses transpositions de chacun de ces modes.

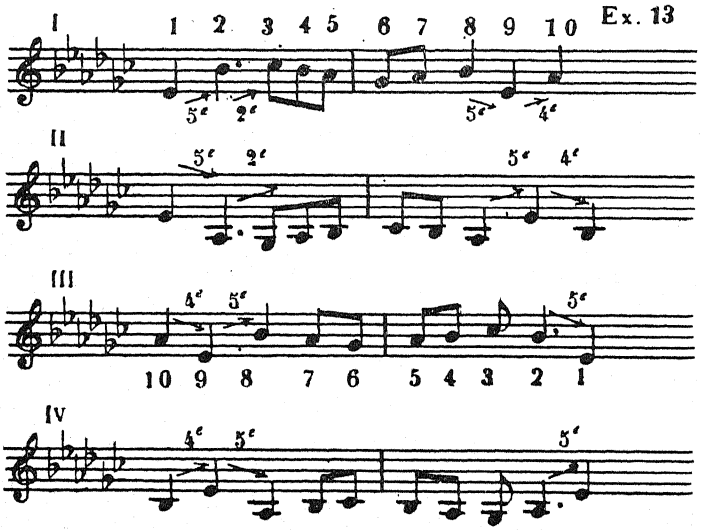


On trouvera plus loin (Musique contemporaine, Modalisme, conquête de la pureté) quelques exemples d'harmonisation de ces modes.

FIGURES CONTRAPUNCTIQUES :

Forme droite (I).

Renversement (II) : les intervalles mélodiques sont identiques, mais inversés de sens.

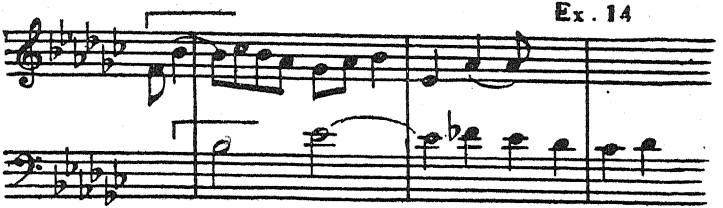
Ex. 13

J. S. Bach

Recurence[9] de la forme droite (III) — ou lecture de gauche droite.

Recurence du renversement (IV).

9. Les exemples de récurence, que nous donnons ici, ne figurent pas lans la fugue citée. On trouve un exemple de ce procédé dans « Offrande Musicale ».

Imitation par augmentation ou diminution.

Ex. 14

J. S. Bach

FUGUE.

Par son plan tonal la fugue appartient à la musique classique. Nous ne voulons relever ici que ce qui découle directement du principe de l'imitation.

Dans la fugue on peut considérer trois parties principales :

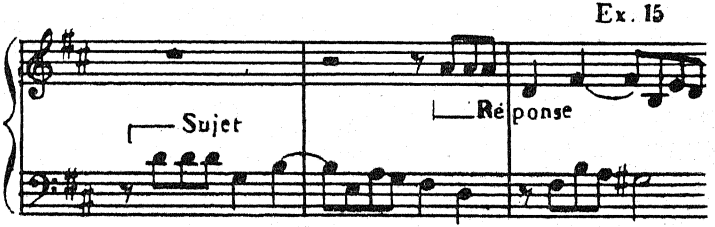
— une exposition,

— un corps central qu'on pourrait appeler développement,

— une réexposition dont l'intérêt est accru par une plus grande densité.

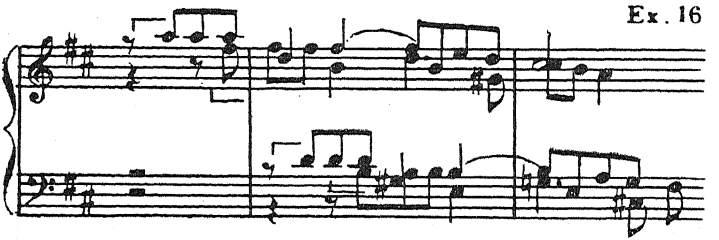
Exposition : elle est caractérisée par une succession d'imitations étagées appelées « sujet » et « réponse ».

	Réponse	Sujet (réponse du contre-sujet)
Sujet	(contre-sujet).	partie libre.

Ex. 15

J. S. Bach

Réexposition ou Strette : la réponse doit se faire entendre après un laps de temps plus court que dans l'exposition, c'est-à-dire avant que l'énoncé du sujet soit achevé.

Ex. 16



J. S. Bach

II. MUSIQUE CLASSIQUE

Nous avons caractérisé cette période par l'emploi exclusif de deux modes : le majeur et le mineur. Son développement nous semble se caractériser par un double mouvement :

— celui croissant puis décroissant de la notion de tonalité,
— celui toujours croissant de la notion de thème.

TONALITÉ.

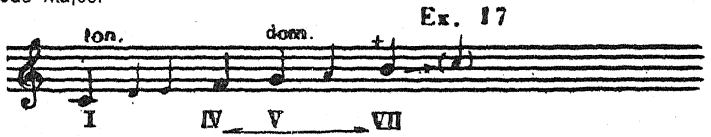
Nous avons vu que dans leur utilisation par la musique polyphonique les modes ne devaient pas tarder à subir des transformations dans le sens d'une simplification par voie de fusion.

Le mode majeur et le mode mineur s'affirment peu à peu et un système nouveau va apparaître où prédomine le mode majeur : en bonne logique on devrait parler de « système modal majeur »; cependant la dénomination « système tonal » a prévalu : cela s'explique par le fait que l'attention n'était plus attirée par la structure des modes (il n'y en avait plus que deux, dont un fortement prédominant) mais par le jeu des transpositions appelées tonalités. Un ton est donc une certaine transposition du mode majeur (ou mineur) caractérisée par la tonique (ex. : « ton de *do* majeur »). On en est venu à parler de « musique tonale », pour « musique construite sur les modes majeur ou mineur à l'exclusion de tout autre ».

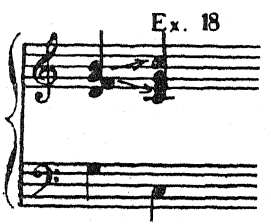
La suprématie du mode majeur, qui caractérise le système tonal, tient peut être à son aspect organique plus évolué, où

chaque fonction est davantage caractérisée et ou l'adaptation au milieu (primordiale dans la musique polyphonique) se révèle plus souple : dans le mode majeur la dominante et la tonique sont en rapport de quinte, et leur enchaînement détermine un sentiment de stabilité maximum.

Mode Majeur

Ex. 17

En opposition nous trouvons un intervalle très instable : la sensible (7e degré) est fortement attirée par la tonique; par ailleurs, avec le 4e degré, elle engendre l'intervalle « diabolicus » du triton déterminant ainsi une tension qui appelle résolution d'où un double « mouvement obligé ». Nous avons alors l'enchaînement dit de la cadence parfaite dont la musique de Rossini ou certains finals de Beethoven font un emploi qui va jusqu'à l'abus.

Ex. 18



Voulant décrire la structure de ce mode, nous l'avons fait en termes harmoniques. C'est qu'en effet, si l'âge précédent apparaît comme liant ensemble les termes : musique vocale, musique religieuse, polyphonie contrapunctique et musique modale, l'âge nouveau nous apparaît comme unissant étroite-

ment musique instrumentale, drame lyrique, polyphonie harmonique, modes majeur et mineur.

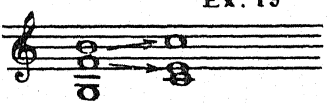
Avec Monteverdi naît pleinement la conscience harmonique de l'âge classique, que Rameau devait définir, cependant que J.-S. Bach jetait les bases de la musique de l'avenir dans son « clavecin bien tempéré ».

Avant Bach, en effet, l'accord des instruments était pratiqué de telle sorte qu'après un certain nombre de transpositions les intervalles cessaient d'être justes : d'où la limitation du nombre de tonalités utilisées.

J.-S. Bach inaugure une forme d'accord des instruments à clavier qui permettait d'écrire dans tous les tons avec une égale justesse approchée : de là son « clavecin bien tempéré » dont les 24 préludes et fugues sont écrits chacun dans un des 12 1/2 tons contenus dans l'octave. Une telle innovation offrait la possibilité d'écrire dans tous les tons et de transposer d'un ton dans n'importe quel autre.

La faculté d'adaptation au milieu du mode se trouvait ainsi extrêmement renforcée. Cela est particulièrement sensible dans le fait de l'enharmonie : étant donné le ton de do majeur l'intervalle du triton fa-si se met naturellement en rapport avec la note sol. Nous avons alors un accord instable qui tendra à se résoudre.

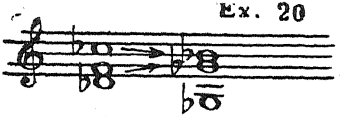
Ex. 19



Par suite de l'accord tempéré du clavier, fa-si peut être confondu avec fa-do ♭. Or si l'intervalle fa-si est une référence au ton de do majeur, l'intervalle fa-do ♭ est une référence au

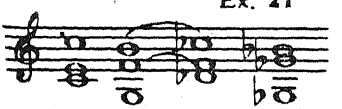
ton de sol ♭ majeur. La troisième note mise en rapport naturellement avec fa-do ♭ est ré ♭, nous aurons donc un autre accord instable qui appellera une résolution différente.

Ex. 20



L'enharmonie consiste à substituer, dans l'exemple présent, do ♭ à si.

Ex. 21



Dans l'emploi des tonalités l'évolution de la musique classique se fera dans le sens rigidité→mouvement[1].

Les premières pièces de la musique classique (voir les « suites » du XVIII[e] siècle) ont un plan tonal très simple : ton de la tonique, transposition à la quinte (ton de la dominante), retour au ton de la tonique; c'est en quelque sorte l'agrandissement, sur le plan des tonalités, de la relation tonique-dominante au sein d'une même tonalité. Le schéma peut se présenter ainsi :

1. Roland Manuel, dans « Plaisir de la Musique », a insisté à maintes reprises sur ce fait. Si, dans cette évolution de la notion de tonalité, nous avons fait appel à des images d'ordre biologique, R. Manuel se réfère plus tôt à la philosophie du « Devenir ». Nous suggérons à S. Nigg un parallèle, qui serait peut-être valable entre l'évolution de l'emploi du mode majeur et celle du processus de production et d'échange qui caractèrise l'économie capitaliste.

*

Collection " Nouvelle Recherche "

Études et Essais publiés sous la direction de Georges Hahn

PRIVAT

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

" Nouvelle Recherche "

UNE RÉFLEXION HUMAINE.

UNE classification, à vrai dire superficielle, permettrait de diviser en trois catégories les ouvrages consacrés aux grandes questions de notre temps : travaux de spécialistes, œuvres de vulgarisation, écrits de pure actualité. Chercheurs, vulgarisateurs, journalistes au sens noble du mot, tous tiennent un rôle et accomplissent une œuvre indispensable.

Il subsiste cependant une exigence qui, plus que jamais, se fait cruellement sentir : *il faut soumettre le monde d'aujourd'hui et de demain à l'épreuve d'une réflexion humaine.*

*

NOUVELLES INCERTITUDES.

CETTE civilisation, avec ses sciences et ses philosophies, ses techniques et sa culture, nous la recevons à l'état de question. A chacun de nous, elle propose non pas un chemin mais un paysage, non pas un but mais une tâche. Peu à peu, il est vrai, certains problèmes se trouvent éliminés et des solutions sont acquises. Mais le volume global des incertitudes, loin de diminuer, se renouvelle.

En fonction même de ses progrès, chaque discipline, chaque technique, chaque mouvement d'action, accède à un nouveau palier de difficultés dont la gravité est la preuve et comme la mesure du travail déjà accompli. Tout obstacle surmonté, toute solution « techniquement » valable, soulève aussitôt un problème humain hors de sa compétence. Ce sont ces nouvelles incertitudes qui exigent une *nouvelle recherche.*

L'AUTRE UTOPIE.

ET beaucoup plus que de colloques entre spécialistes c'est l'affaire de dialogues entre hommes. Certes, la spécialisation ne cesse de démontrer son admirable et indispensable pouvoir. Mais ce serait une autre et non moins dangereuse utopie que de s'en remettre toujours à une minorité pour le plus grand bien de tous.

Il y a un point où s'arrête la division du travail : là où les techniques attendent que je leur assigne une raison d'être. S'y refuser au nom de l'efficacité serait en faire le plus vain des maux et la plus cruelle des illusions.

*

« NOUVELLE RECHERCHE ».

NOUS avons donc besoin de livres d'un genre très particulier qui, à partir des faits et des événements, des découvertes et des œuvres, nous appelent moins à l'information qu'à l'interrogation, moins à approuver un résultat qu'à éprouver une inquiétude. *Là réside la tâche que se donne la « Nouvelle Recherche » : rendre sensibles les grandes incertitudes humaines de notre civilisation.*

Souvent à partir d'un débat actuel, des études et des essais tendront à dégager la question fondamentale dont il est le symptôme. Œuvre ni de spécialisation, ni de vulgarisation, de tels écrits devront cependant faire intervenir une compétence sûre et parfaitement informée des travaux contemporains. Que ceux qui, par une longue pratique, connaissent un domaine, nous fassent déboucher sur la discussion dans laquelle nous avons tous à intervenir, voilà ce qui est demandé à nos auteurs.

*

DIVERSITE.

LES volumes de la « Nouvelle Recherche » sont donc consacrés à des thèmes d'une extrême diversité : scientifiques et philosophiques, sociaux et politiques, littéraires et artistiques. Il n'y a pas de question interdite ni de sujet « indigne ». Tout ce qui tient une place dans notre civilisation comporte ses exigences d'une recherche nouvelle.

G. H.

*

Nouvelle Recherche

PARU :

AMÉDÉE AYFRE. — *DIEU AU CINEMA. Problèmes esthétiques du film religieux. Préface d'Etienne Souriau.*

VOLUME COLLECTIF. — *PROGRES ET INCERTITUDES DE L'EDUCATION NOUVELLE, sous la direction de Gérard Viatte.*

A PARAITRE :

JEAN-ETIENNE MARIE. — *MUSIQUE VIVANTE. Introduction au langage musical contemporain.*

VOLUME COLLECTIF. — *Spiritualité de l'Hérésie : LE CATHARISME, sous la direction de René Nelli.*

EN PRÉPARATION :

GEORGES BASTIDE. — *L'IDEE DE CIVILISATION.*

RENÉ DE NAUROIS. — *UNION EUROPEENNE ET SENTIMENT NATIONAL.*

VOLUME COLLECTIF. — *VIEILLISSEMENT DES MOUVEMENTS DE JEUNESSE ?*

CHARLES-PIERRE BRU. — *ABSTRACTION ET REALITE. Essai sur le problème actuel de la peinture.*

VOLUME COLLECTIF. — *SOLITUDE ET SOCIALITE.*

COLLECTION « NOUVELLE RECHERCHE »

Etudes et essais publiés sous la direction de Georges Hahn.

VIENT DE PARAITRE

SPIRITUALITÉ DE L'HÉRÉSIE:

LE CATHARISME

Ce volume n'a pas la prétention de donner une histoire complète de la pensée cathare. Aussi risquerait-il de décevoir beaucoup les amateurs de grandes synthèses s'ils ne le prennent pas pour ce qu'il est : un « regard » jeté en profondeur sur la mystique hétérodoxe du XIII[e] siècle.

Sous la direction de M. René Nelli un groupe d'auteurs a entrepris d'évoquer d'abord les conditions qui ont rendu possible l'apparition de cette étrange aventure de l'Esprit. Il a fallu ensuite tracer les perspectives historiques dans lesquelles on peut tenter de la comprendre. L'évocation des grands thèmes de la spiritualité cathare : l'âme, la liberté, le mal, le salut se trouve toutefois étroitement liée à la connaissance des rares textes venus jusqu'à nous. On a donc accordé à leur analyse la place importante qu'elle mérite. Restait à procéder enfin à l'indispensable confrontation de l'Esprit cathare avec notre époque et à répondre à la curiosité de tant de lecteurs qui désirent savoir dans quelle mesure le catharisme connaît aujourd'hui des résurgences.

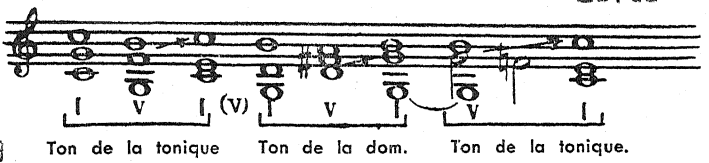
Inutile de souligner que la loyale collaboration des auteurs groupés autour de M. Nelli n'implique pas un nivellement de leurs opinions. Cette diversité de jugement démontre d'ailleurs une conviction commune : c'est que le catharisme ne donne pas lieu à une simple reconstitution archéologique. Il prend aussitôt place dans les préoccupations morales les plus actuelles de l'homme de ce temps.

René NELLI : *Situation de l'âme au XIII[e] siècle.*
Charles-Pierre BRU : *Sociologie du catharisme occitan.*
Luciano SOMMARIVA : *La compréhension historique de l'Hérésie.*
Chanoine L. de LACGER : *Le catharisme en pays albigeois.*
René NELLI : *Théories de l'âme et de la liberté. Textes.*
Déodat ROCHÉ : *Le problème du mal et du salut.*
René NELLI : *Survivance du catharisme. Actualité du catharisme.*

PRIVAT

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

Ex. 22

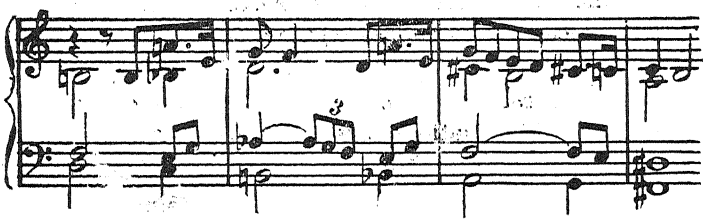


Ton de la tonique Ton de la dom. Ton de la tonique.

L'accord sol-ré-si est l'accord construit sur le 5e degré du ton de do. Par équivoque, il devient 1er degré du ton de sol; il y a eu glissement; les notes ont un système de référence autre dans le ton de sol que dans le ton de do : la note si, dans dans le ton de do, tend à rejoindre la tonique (do); elle provoque une tension qui appelle un repos; dans le ton de sol elle perd ce rôle, confié à une nouvelle note (fa ♯). Cependant l'oreille garde le souvenir du premier ton; dans la mesure où celui-ci a été fortement affirmé, elle en conserve la nostalgie, elle veut y revenir, et tout ce qui l'en écarte crée en elle une tension, tension d'autant plus grande que le rapport des tonalités avec le ton principal est plus instable. Dans une œuvre où interviennent des changements de tons, chaque note vit d'une vie double : elle a sa fonction propre dans la tonalité du passage où elle se trouve, en même temps elle est référence au ton principal de la pièce : *le jeu des tonalités engendre donc un monde très complexe de tensions et de repos, sur lequel repose le facteur principal du développement musical dans la période classique.*

Les tensions dues au changement de tonalité étaient utilisées, dans les débuts, avec parcimonie, mais l'accoutumance de l'oreille faisant décroître le sentiment de tension, les oppositions de tonalité devinrent donc de plus en plus accentuées, les changements plus fréquents.

Avec Wagner la notion de tonalité se trouve à la fois utilisée avec un maximum de force et un minimum d'efficacité : *Maximum de force,* car la tonalité s'affirme le plus dans l'accord instable de dominante (5e degré) qui tend à se résoudre sur le 1er degré; or Wagner enchaîne les uns aux autres des accords de dominante (renversés, altérés...) *Minimum d'efficacité :* cet enchaînement continu d'accords instables sans références explicites aux accords de résolution naturelle, exténue la notion de tonalité et la base même de la musique tonale (enchaînement Dominante-Tonique) tend à disparaître.

Ex. 23

Wagner

THÈME.

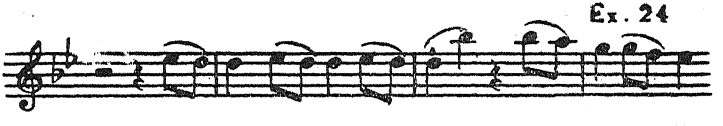
Nous avons vu que, dans l'évolution de la musique ancienne, le facteur décroissant se trouvait être l'emploi des modes; le facteur croissant le principe de l'imitation. Notons que l'évolution des modes, cette résorption dans le mode majeur, a été plus rapidement achevée que le passage du principe de l'imitation à celui du thème. Ce décalage fait que la fugue est le lien entre musique ancienne et musique classique. La fugue est le sommet de la tendance du développement par l'imitation, en ce sens elle est un aboutissement et un témoin du passé. Mais la fugue suit un plan tonal déterminé et par là se rattache à la musique classique.

Dans la fugue, l'objet de l'imitation — le *sujet* — n'a pas de vie propre : certes, il lui arrive de s'étendre ou de se concentrer dans le temps (augmentation, diminution) ; mais il doit rester identique à lui-même : il est semblable à ces reines du portail royal de Chartres qui s'inscrivent dans la colonne et tirent leur beauté de leur fonctionnalisme.

Dans le thème, au contraire, s'est opéré une libération de l'architecture, au profit d'une autonomie et d'une liberté qui vont toujours croissantes.

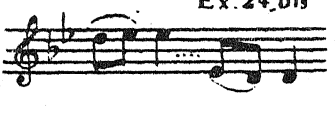
Le thème est un complexe (nous pourrions reprendre l'image de l'organisme) de facteurs de deux ordres : mélodiques (parfois harmoniques) et rythmiques (rythme, accent, liaison, dynamique).

Plus un thème est caractéristique, plus il est reconnaissable à travers des transformations plus nombreuses et variées, plus il sera doué de vie : Ex. : Mozart : Symphonie en sol mineur.

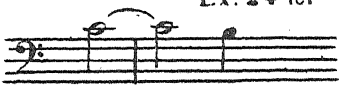
Ex. 24

Mozart

Au cours du développement, une seule cellule rythmique suffit à rappeler le thème, quand bien même la ligne mélodique serait inversée.

Ex. 24 bis



Ailleurs, la cellule mélodique suffit à évoquer le thème :

Ex. 24 ter

De Beethoven, il nous faudrait citer l'admirable transformation du thème dans les dernières mesures du 2e mouvement de la IIIe Symphonie. Rappelons simplement la Ve Symphonie, dont le facteur d'unité est le thème rythmique :

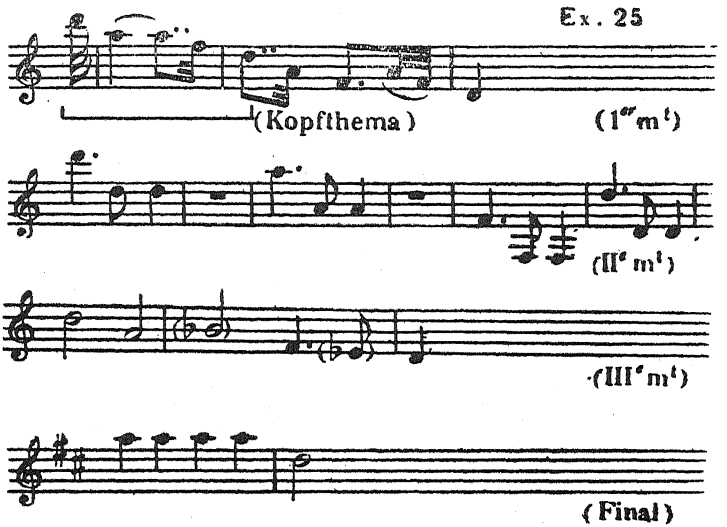
Chez Wagner, certains thèmes se prêtent avec une extraordinaire souplesse aux desseins du compositeur, sans cesser d'être immédiatement identifiables; mais dans ce cas le rythme seul ou le mouvement mélodique suffisent à faire sentir la présence du thème.

Dans les suites du XVIIIe siècle, s'il y a retour de formules mélodiques, il n'y a pas à proprement parler de thèmes.

Déjà chez Rameau se dessine le bithématisme qui s'affirmera dans la sonate de J. C. Bach. L'opposition de deux thèmes apporte des éléments de tension et de repos qui seront d'autant plus intenses que l'opposition sera non plus simple juxtaposition, mais lutte. Le thème alors pourra être morcelé, étiré; il pourra chercher à se condenser au contraire. L'un des thèmes réapparaîtra sous l'autre avec une force grandissante ou, au contraire, il s'affirmera brutalement. (Ex. : Ve Symphonie de Beethoven).

Puisque lutte il y a, il est normal que l'un des deux thèmes triomphe. On arrivera alors au Kopfthéma ou thème principal, thème générateur de la « sonate cyclique

Sur ce principe est construite la IX^e^ Symphonie de Beethoven :



Le thème principal engendre le thème avec lequel il va lutter : on peut dire alors que le thème devient principal facteur de développement et que le jeu des tonalités est subordonné aux besoins de la lutte qui s'engage. Avec Wagner la notion de tonalité s'épuise, le leit-motiv devient le seul facteur véritable de développement.

Note sur les formes classiques.

Ce qui les caractérise, comme on le verra, est le rapport Dominante-Tonique (= de 5te) :

Fugue :

Exposition Sujet; Réponse à la quinte... (ad libitum selon le nombre de voix); l'exposition est suivie d'un divertissement libre.

Développement : Exposition du sujet dans des tons relatifs, chacune d'elles étant séparée de l'autre par un divertissement; le développement peut conclure par une pédale de dominante.

Stretto (ou réexposition condensée).

Suite :

Suite de pièces (stylisation de danses), dont le tempo diffère et qui se trouvent dans le même ton. Chaque pièce est caractérisée par une transposition centrale dans le ton de la dominante.

Sonate :

Composée de 3 ou 4 mouvements dont le tempo diffère, le premier et le dernier mouvement étant dans le même ton.

L'un des mouvements, presque toujours le premier, est dit plus spécialement avoir la forme « sonate ».

Ce mouvement est ainsi construit :

Exposition : Thème A (ou groupe A),
Un « conduit » ou un « pont » amenant au
Thème B (ou groupe B), le plus souvent dans le ton de la dominante; la transposition se fait soit dans le « pont », soit juste au thème B.

Celui-ci s'enchaîne à un « conduit » servant de conclusion.

Développement: Les thèmes, ou des fragments de thèmes sont exposés en diverses tonalités constituant un jeu (divertissement ou débat dramatique).

Réexposition : Thème A,

« conduit ».

Thème B,

Afin de conclure dans le ton initial, le thème B ne se trouve plus au ton de la dominante, mais dans le ton principal.

Symphonie : Plan de la Sonate.

III. MUSIQUE MODERNE

La musique moderne nous semble suivre deux grandes voies qui seront peut être appelées à se rejoindre où, tout au moins, à multiplier points de contact et carrefours.

D'une part la musique modale réapparaît, d'autre part la notion de tonalité classique ne suffit pas à expliquer la complexité du fait musical, et nous assistons à un morcellement de la musique tonale en trois branches principales : l'atonalité de Schöenberg, la tonalité élargie de Hindemith, la polytonalité de Stravinsky.

Si nous voulions suivre un ordre chronologique, il nous faudrait présenter ainsi les choses :

I. — Renaissance modale contemporaine du Wagnerisme.

a) 1° Dans les pays nordiques et slaves : à base de folklore.
2° En France : à partir des modes du Moyen âge.

b) (Pour mémoire : Wagner).

II. — Debussy au confluent de ces tendances et de quelques autres, père de la musique contemporaine.

III. — Éclatement de la tonalité.

1° Atonalité — Schöenberg (prolonge Wagner).
2° Tonalité élargie — Hindemith.
3° Polytonalité — Stravinsky (prolonge les Russes et Debussy).

IV. — 1° Musique modale bénéficiant des conquêtes de cet éclatement :

Ex. : Bartók, Messiaen.

2° Rejaillissement de l'atonalité : musique sérielle ou « dodécaphonisme » (Schöenberg, Berg, Webern).

Nous pensons être plus concis et plus clair en voyant tour à tour les deux tendances modales et post-tonales sans nous préoccuper de leurs interférences.

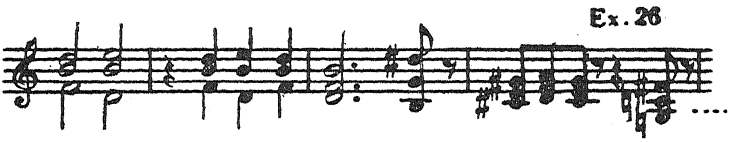
ÉCLATEMENT DE LA TONALITÉ

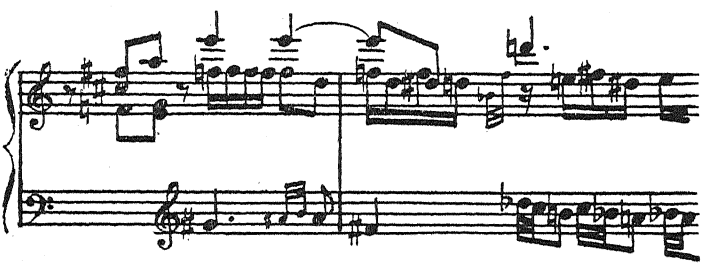
Ces enchaînements d'accords instables que nous avons relevé chez Wagner affaiblissent les valeurs fonctionnelles de chaque note et tendent à un *indifférentisme fonctionnel* dans la mesure ou l'esprit s'efforce de se rattacher à la notion classique de tonalité.

Les règles établies par Rameau sont devenues désuètes, et ce qui avait valeur d'exception fait figure de norme... Un problème d'ordre intellectuel se pose alors, que n'avait pas connu l'âge classique. Les compositeurs, pour sortir de l'impasse apparente où se trouvait la musique, ont cherché et trouvé des solutions qu'ils ont érigé en systèmes cohérents et réfléchis.

SCHÖNBERG (Atonalité).

Schönberg prend conscience de l'indifférentisme fonctionnel d'une note engagée dans un système de référence perpétuellement changeant. Sur cette constatation il établit les normes d'une écriture nouvelle : les douze demi-tons contenus dans l'octave n'ont plus dans leurs relations les uns avec les autres

aucune attirance ou suprématie : plus de tonique, plus de dominante, plus de sensible; les pièces musicales trouveront un principe de développement (tension-détente) dans une thématique, une rythmique, un souci de polyphonie contrapunctique.
Pierrot Lunaire (Schönberg)

Dans le cours du développement
les valeurs deviennent de plus en plus brèves,
la polyphonie plus contrapunctique.

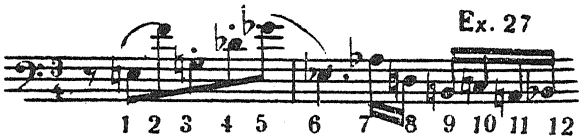
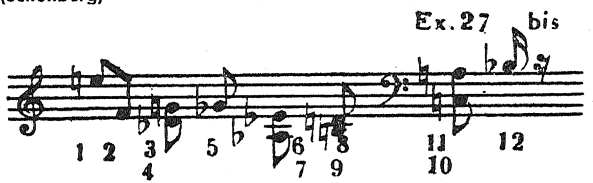


Un tel système d'écriture souffre cependant de l'absence de cet élément de développement qu'offrait le jeu des tonalités. Après un long silence consacré à la recherche, Schönberg constate dans ses œuvres une tendance à éviter de donner, ne fut-ce que par la répétition, une certaine suprématie à une note; il

1. Publié avec l'autorisation de l'Universal Edition, Vienne, éditeurs-propriétaires pour tous pays.

découvre ainsi la nécessité pour lui de faire entendre l'intégralité des 12 1/2 tons avant de les faire réentendre.

L'idée de série est née, qui au sein de l'indifférentisme chromatique recrée un ordre, une hiérarchie[2].

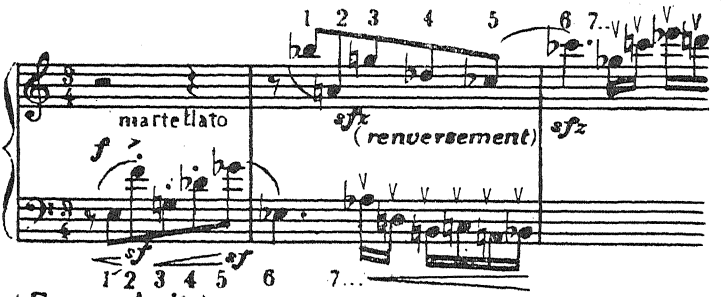
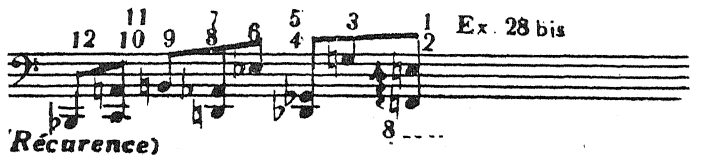
Op. 25 (Schönberg)

Op. 25 (Schönberg)

Un patient travail s'élabore pour rechercher des lois de composition à partir d'une notion aussi nouvelle. L'œuvre des contrepunctistes du Moyen âge et de la Renaissance devait être un guide, et la notion d'imitation (renversement, récurence et renversement de celle-ci) s'imposa. (Voir ex. 13 et 14.)

---

2. Dans son « Introduction à la musique de Douze Sons » (L'arche), R. Leibowitz analyse l'op. 25 de Schönberg. « Schönberg et son École », du même auteur, nous semble être l'ouvrage à consulter en premier lieu pour l'étude de l'école atonale et sérielle.

Op. 25 (Schönberg)

Ex. 28



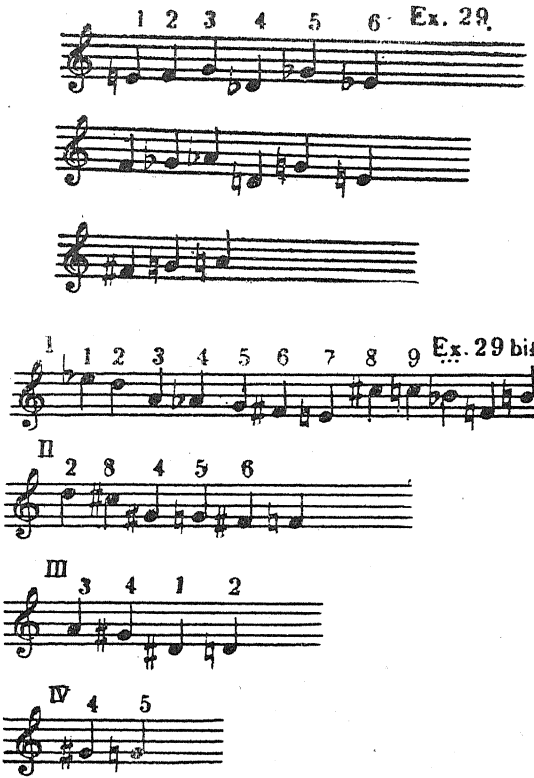
(Universal Edition, Vienne, Editeur-Propriétaire.)

A partir de quoi s'élabora une technique à laquelle chaque œuvre nouvelle a apporté, apporte encore, sa contribution...

Citons Boulez[3], par exemple, qui, au lieu de numéroter les séries dans un ordre chromatique (ex. 29), les chiffre en fonction de la série même (ex. 29 *bis*)[4].

---

3. Dans le numéro spécial de la Revue musicale : « L'œuvre du XX[e] siècle », « Éventuellement ». (Avril 1952.)

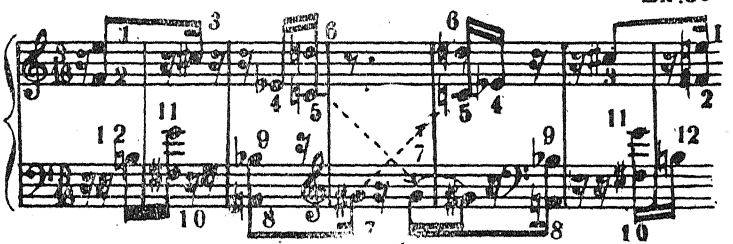
4. De ce tableau il résulte qu'au lieu d'employer les seuls 12 1/2 tons, il serait possible d'établir une série de *n* éléments (1/2, 1/4 de tons ou « sons épais » de P. Schaeffer) et d'en explorer toutes les possibilités.

Les compositeurs qui écrivent dans le système sériel sont intimement persuadés que leur travail de création se situe dans la ligne de développement normal de la musique tonale (atonalisme) et qu'ayant retrouvé toutes les subtilités contrapunc-

tiques de la musique ancienne, leur effort s'appuie sur une synthèse totale de tout ce qui était vivant dans ce qui les a précédés... Si nous acceptons la définition de la « vérité » présentée par William James (« l'idée qui nous permet le mieux de faire le tour et la synthèse de tous les faits connus ») disons qu'ils ont intimement conscience d'être dans la « vérité ».

Par ailleurs, en face de l'apparente Babel musicale contemporaine où chacun se doit d'avoir un style propre et non plus seulement manifester un tempérament, ils s'efforcent de retrouver une unanimité d'écriture semblable à celle des classiques. Il faut reconnaître qu'à partir d'une technique commune ont pu être réalisées des œuvres aussi diverses de couleurs et de densité que celles de Webern (ou P. Boulez), de Dalla Piccola (ou de J.-L. Martinet).

Variations pour piano (Webern)

Ex.30



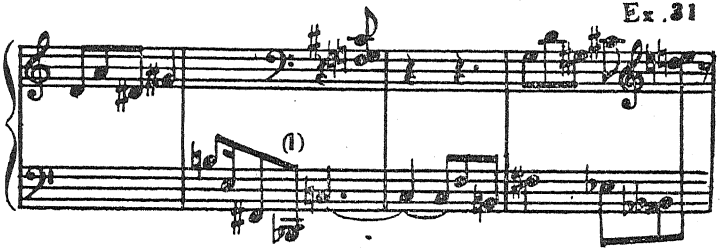
(Universal Édition, Vienne, éditeur-propriétaire.)

Noter : 1° La répétition du schéma rythmique.

2° La récurence exacte autour du sol ♯

IIe sonate (P. Boulez)

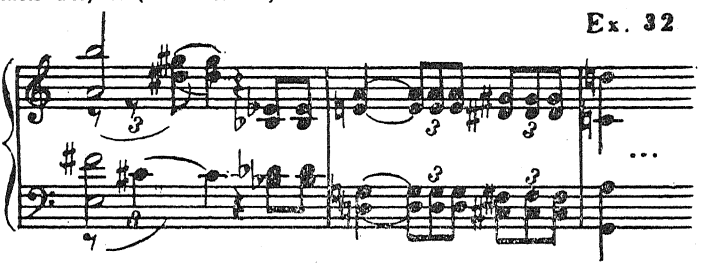
Ex. 31



(Heugel et Cie, éditeur-propriétaire, Paris.)

Feuillets d'Hynos (J. L. Martinet)

Ex. 32



(inédit)

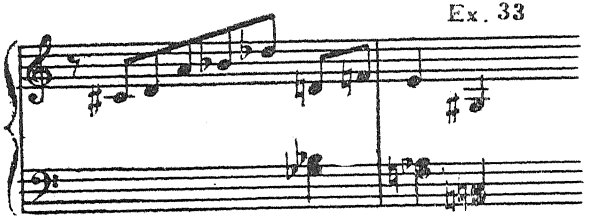
Notons enfin que le public non spécialiste, commence seulement à aborder cette musique atonale. Il n'est pas inutile de remarquer que nombre d'œuvres de Schönberg et de Berg, qu'il peut entendre, ont été écrites il y a 50 ou 30 ans dans un milieu social et esthétique très différent de celui que nous connaissons. Si le final de Wodzeck atteint d'emblée (même

5. Pour la compréhension rythmique de ce passage, voir ce que nous disons p. 161 sur la rythmique de P. Boulez

auprès d'un auditeur non prévenu) cette perfection que le temps peut déflorer, il n'en est pas de même pour tel autre passage de ce même opéra. Nous en pourrions dire autant du Pierrot Lunaire de Schönberg.

Pierrot Lunaire (Schönberg)

Ex. 33

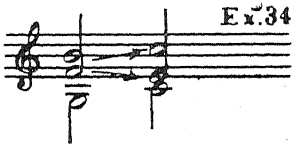


(Universal Édition, Vienne, éditeur-propriétaire.)

STRAVINSKY-MILHAUD (Polytonalité).

Pour simplifier nous n'avons jusqu'alors parlé des notes à mouvement obligé, que réduites à une seule espèce, à savoir la sensible (si) et le IV[e] degré (fa) mis en rapport.

Ex. 34

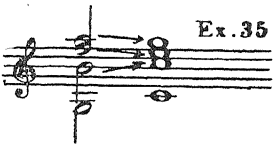


Mais il en existe d'autres espèces :

1° A l'intérieur même des notes constitutives d'un ton.

a) Si la sensible (si) mise en rapport avec le IV[e] degré détermine les mouvements obligés que nous venons de rappeler,

cette même sensible mise en rapport avec le VI[e] degré détermine également un mouvement obligé

Ex.35

qui renforce le précédent : nous avons l'accord de 9[e].

b) Pour marquer l'accent, les classiques ont utilisé l'appogiature, c'est-à-dire une note étrangère à l'accord qui se résoud sur une note de l'accord. Cette résolution fait de l'appogiature une note à mouvement obligé.

Ex.36

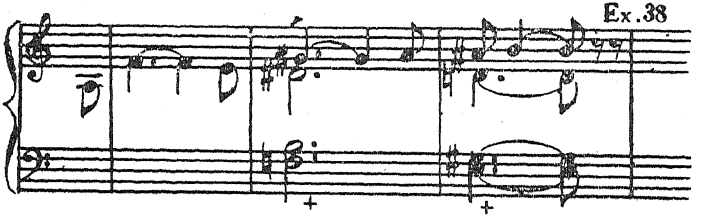
2° Pendant l'époque classique il était possible, passagèrement (sous forme de « note de passage »), d'employer une note étrangère au ton utilisé (*cf.* les gammes chromatiques...). Ces notes de passage ont une tendance à se résorber au plus tôt dans une note du ton : elles constituent un nouveau groupe de notes à mouvement obligé, déterminant ainsi une nouvelle famille d'accords : « les accords altérés ».

Ex.37

Tous ces moyens secondaires de mouvements obligés, destinés à contribuer à l'affirmation d'une tonalité, furent de plus en plus utilisés vers la fin de l'époque romantique, pour compenser l'affaiblement de cette notion tonale essentielle à la musique classique... en fait, ils contribuèrent à hâter le phénomène de décomposition constaté.

Tristan, prélude (Wagner)

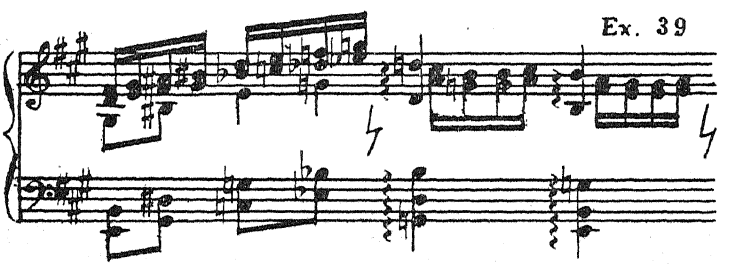
Ex.38



Le propre de Debussy est d'avoir pris tous les accords engendrés ainsi, non plus comme des accords ayant besoin de résolution, mais comme des accords valables en eux-mêmes. De là les accords de 9e parallèle, les accords avec notes ajoutées, les accords liés à la gamme par ton.

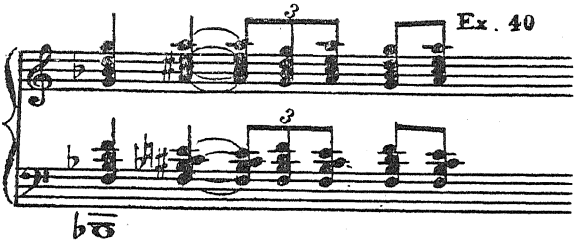
Chansons de Bilitis (Debussy)

Ex. 39



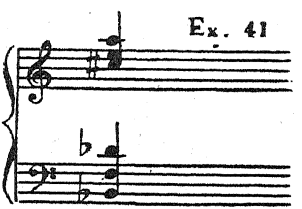
(Durand et Cie, Paris, éditeur-propriétaire.)

Nous avons ainsi l'accord de Pelléas, qui présente la première équivoque possible entre musique tonale et musique polytonale. Tonalement, cet accord doit être considéré (tel que l'a pensé Debussy) comme une broderie triple dont la durée prolongée invite l'oreille à en jouir comme d'une agrégation nouvelle :



(Durand et C^ie, Paris, éditeur-propriétaire.)

Polytonalement (tel que l'ont entendu Stravinsky, Milhaud) nous avons un accord de la majeur sur un accord de si ♭ mineur[6].

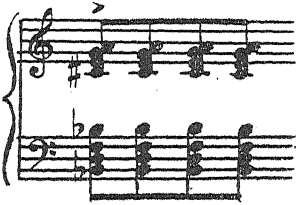


6. Cette analyse a été présentée par O. Messiaen dans ses Cours au Conservatoire National de Musique de Paris.

Stravinsky et Milhaud peuvent alors venir. Le Sacré et l'Orestie prolongent Pelléas.

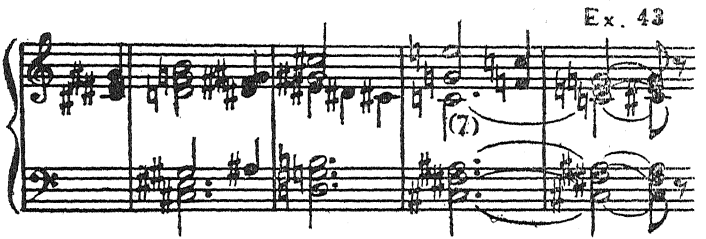
Sacre (Stravinsky)

Ex. 42



(Boosey and Hawkes, London, éditeur-propriétaire.)

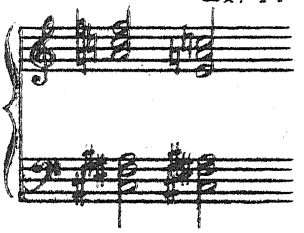
Choépores (D. Milhaud)[7].

Ex. 43

(Heugel et Cie, Paris, éditeur-propriétaire.)

La polytonalité retrouve dans la *simultanéité* ce jeu de tonalités que nous avons relevé chez les classiques. Comparer, par exemple, la différence de tension provoquée par ces deux accords :

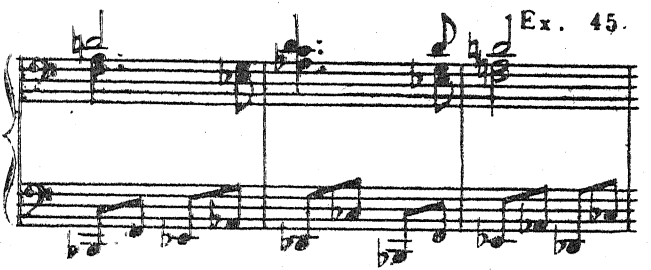
7. Orthographe harmonique non conforme à celle horizontale de D. Milhaud.

Ex. 44



Par ailleurs il s'établit des *rapports d'équilibres* divers entre les tonalités : l'une peut être prédominante et il peut s'ensuivre un jeu d'alternance de prédominance de telle ou telle des tonalités en présence.

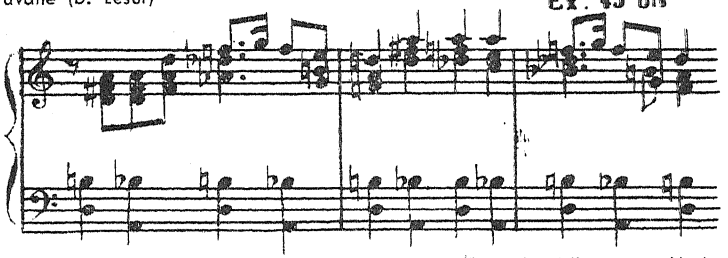
Renard (Stravinsky)

Ex. 45.

(Chester Ld, London, éditeur-propriétaire.)

La polytonalité peut même n'être que le revêtement d'une musique dont le fond est très tonal[8].

8. Voir plus loin sur le jeu des modes majeur et mineur que contient cet exemple

Pavane (D. Lesur) Ex. 45 bis



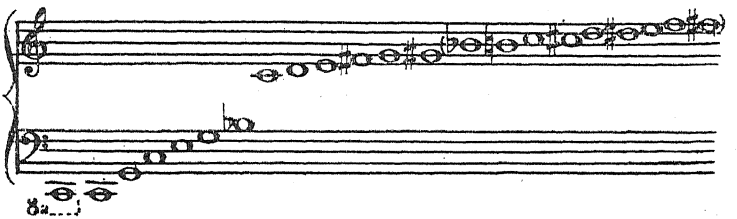
(Durand et Cie, Paris, éditeur-propriétaire.)

Enfin de la polytonalité résulte ce qu'on appelle le *contrepoint de groupes :* la liberté de mouvement des voix qui caractérise le contrepoint est ici transposée entre deux ou plusieurs systèmes sonores ayant leur individualité propre. Supposons un jeu de deux tonalités; dans chacune d'elles une note donnée conserve, comme dans la musique classique, un double système de référence : une référence immédiate à son propre milieu, une référence à un 2e degré, au système qui lui est simultané; mais à l'époque classique cette référence seconde se faisait par rapport à un système fixe (tonalité principale) alors que dans le cas présent ce système est variant. En outre, dans le cas fréquent où une œuvre polytonale se refère à une tonalité prédominante, il résulte un système de référence aux systèmes concomitants, référence enfin à la tonalité prédominante... La musique peut devenir vraiment pour l'homme une représentation sensible adéquate de ces mondes macro et microscopiques que nous enseigne la physique moderne.

HINDEMITH (Tonalité élargie).

En face du fait atonal et polytonal Hindemith s'est efforcé de trouver un ordre, un principe d'unité (ce que Schönberg

devait retrouver avec la série). Ce principe, il s'est efforcé de l'établir à partir de notions rationnelles, en l'occurence, à partir de données physiques : le cor, ou le trombonne, à partir d'une même fondamentale, et suivant la pression exercée à l'embouchure, font entendre la série normale des harmoniques.

Ex. 46

Hindemith organise le total chromatique en fonction de ces données, autour de chaque note fondamentale qui devient ainsi point de départ d'une tonalité dont la notion élargie permet d'englober tout le donné musical contemporain. S'il est parfois subtil de vouloir ramener certaines œuvres de Schönberg à ces principes de tonalité élargie, il est beaucoup plus aisé de montrer dans les œuvres polytonales une tonalité prédominante.

Il faut noter ici le retour à l'emploi de certaines fonctions tonales dans les dernières œuvres de Schönberg et le retour à une affirmation tonale de Stravinsky : l'atonalité pure, c'est-à-dire l'abolition de tout rôle fonctionnel d'une note dans un ensemble donné ne semble avoir été qu'un état de passage permettant la découverte de relations autrement définies (série ...). Cela semble normal. En effet, deux notes en présence l'une de l'autre, pour l'acousticien, sont deux ondes dont le nombre de vibrations (la fréquence) diffère. L'accord déterminé par ces deux notes, pour lui, sont un rapport plus ou moins

complexe. La notion de consonnance (de repos) est liée à la simplicité de ce rapport, celle de dissonnance (tension) à la complexité. L'esprit et l'oreille, par l'habitude, peuvent admettre comme rapport simple des rapports de plus en plus complexes. Mais, quel que soit le « rapport-consonnance » limite à une époque donnée, il se trouvera toujours un rapport plus complexe pour jouer le rôle de dissonnance (les 12 1/2 tons tempérés ne sont pas une limite dernière). Cette dissonnance pour l'oreille devra être résolue et des mouvements obligés s'en suivront : c'est-à-dire que le rôle fonctionnel, dans un système de rapports donnés, d'une note tient à la nature même de la musique.

Il faut remarquer, enfin, à propos de Hindemith, que l'explication qu'il nous offre du donné sonore n'est qu'une approximation reposant sur le tempérament introduit par J.-S. Bach dans la musique. Au chapitre consacré au renouvellement de la facture instrumentale, nous verrons que des tendances se font jour dont certaines s'efforcent de serrer de façon plus étroite les réalités acoustiques. Le commun dénominateur entre la liberté de transposition acquise, et la fidélité la plus étroite à la réalité physique ne peut être trouvée que dans la subdivision de l'intervalle pris actuellement comme unité : le 1/2 ton.

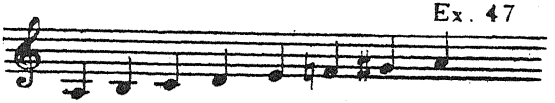
MUSIQUE MODALE

Si la musique, en son aspect « Mathématiques incarnées », a suivi au cours de l'exploration des potentialités du mode majeur, un processus de généralisation et d'abstraction parallèle à celui qui caractérise les mathématiques, elle parvient, de nos jours, par le moyen de la musique modale, à une universalisation d'ordre économique, géographique, humain et social.

Le retour à une écriture modale a été rendu possible grâce à une certaine imprécision du mode mineur et grâce à un relâchement de la notion de fonction tonale.

Imprécision du mode mineur.

La forme de celui-ci n'a jamais été absolument fixe : on distingue le mineur harmonique :

Ex. 47

et le mineur mélodique :

Ex. 48

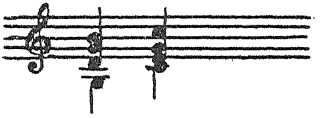
Le mineur n'est autre qu'un mode grégorien sans sensible; la prédominance du mode majeur a déterminé, par analogie, l'apparition d'un sensible instable qui disparaît dans le mineur mélodique.

Relâchement de la fonction tonale.

Nous avons déjà parlé de celui-ci, déterminé par l'excès de modulation, contre lequel s'efforçait de lutter l'accumulation de notes à mouvement obligé, et nous venons d'exposer le développement de tout un courant de musique contemporaine issu de cette tendance.

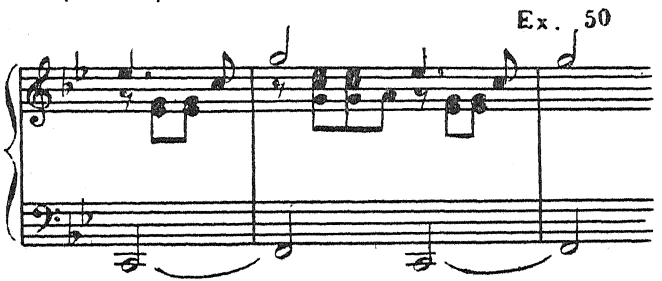
Malgré ces efforts, et par le truchement du mineur, ce relâchement se produit. L'enchaînement du V^e^ au I^er^ degré (Ex. 49) perdit sa suprématie à l'intérieur même d'une tonalité bien

établie et stable, au profit d'autres relations qui permirent le retour de modes oubliés et l'intégration de modes nouveaux.

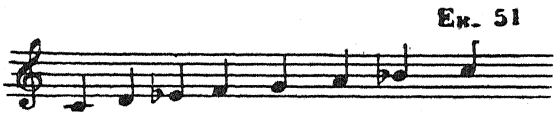
Ex. 49

Dans Schumann, nous trouvons l'exemple suivant (Waldscene) :

Waldszene (Schumann)

Ex. 50

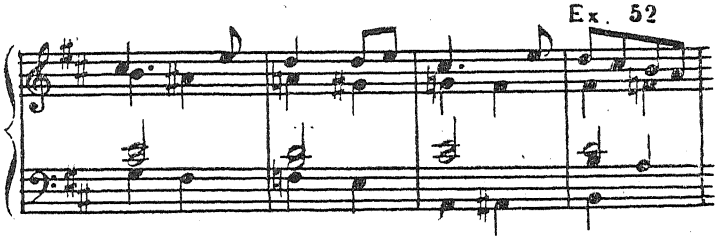


Le second accord comporte une sensible (la) qui ne trouvera sa résolution sur un si ♭ que douze mesures plus loin : on perd la notion de si ♭ majeur, et fa n'apparaît plus comme un 5e degré, mais comme le 4e d'un mode grégorien.

Ex. 51

Cette tendance, qui s'orientait vers la recherche de nouvelles formules cadentielles ne vivait pas en marge du courant princi-

pal de la musique romantique, qui tendait à un hyperchromatisme. Elle s'en nourrissait au contraire et mettait toutes les libertés harmoniques acquises au service des lignes modales. Ex. : Grieg.

Danses (Grieg)

Ex. 52

Un tel processus permettait non seulement le retour aux modes antiques, mais également l'accession de la musique populaire à la musique savante. Les divers folklores devaient déterminer des écoles nationales, mais ces écoles n'apparaissent pas simultanément : une plus ou moins grande liberté harmonique était nécessaire pour l'assimilation des thèmes folkloriques. La Norvège, pour s'exprimer, n'avait que faire de Debussy, mais l'Espagne, sans ce dernier, ne pouvait avoir De Falla. De même Bartok était inconcevable sans Debussy, son prolongement polytonal, et l'atonalité.

Mais l'esquisse d'un traité de géographie historique musicale n'est pas notre propos. Nous préférons nous efforcer de dégager les lignes de force de l'évolution de la musique modale.

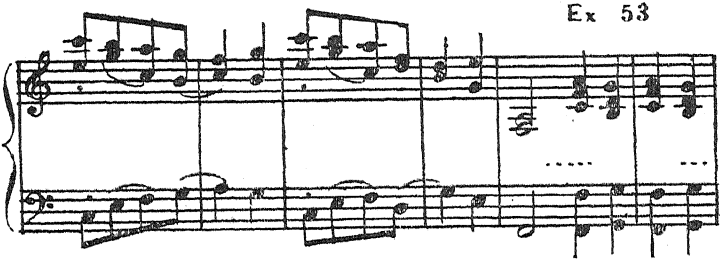
La première ligne de force est une

CONQUÊTE DE LA PURETÉ. — En effet, la notion de mode ne se dégage que peu à peu de celle de tonalité. Brahms éprouve le besoin de conclure en do majeur le 3e mouvement de sa

Quatrième Symphonie, dont la ligne mélodique est manifestement modale.

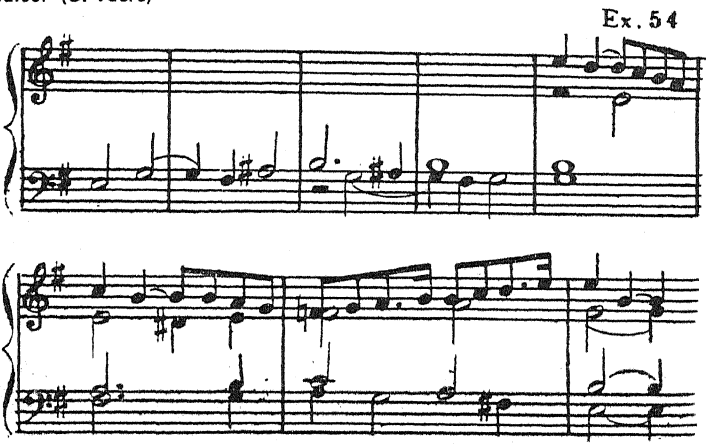
IV^e^ symphonie (Brahms)

Ex 53



Dans l'école française on voit apparaître tel fragment modal au sein d'une musique tonale; puis on se plaît au jeu subtil où majeur et mineur équivoquent avec l'un ou l'autre mode. Cette recherche aboutit à l'extrême délicatesse de G. Fauré.

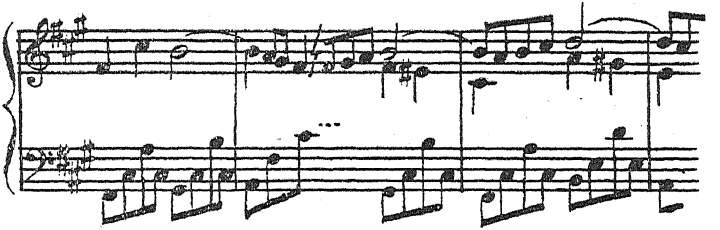
Quatuor (G. Fauré)

Ex. 54

(Durand et C^ie^ éditeurs-propriétaires, Paris.)

A cet égard il est intéressant de suivre l'évolution de Cl. Debussy dans sa conquête de la pureté modale. Que l'on compare le Clair de Lune de « Suite Bergamasque » avec la première des chansons de Bilitis.

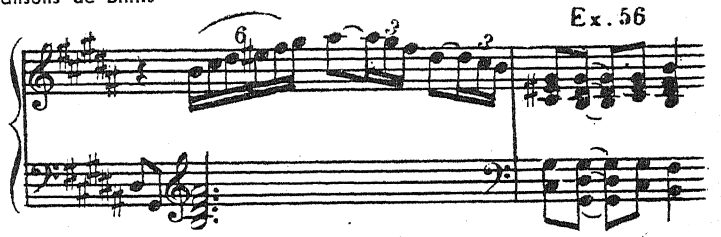
Suite Bergamasque (Debussy)

Ex. 55



Chansons de Bilitis

Ex. 56



On se dégage des accords de dominante pour en arriver à l'accompagnement par accords parfaits restant strictement dans le mode (*cf.* M. Emmanuel, « Chansons bourguignonnes »)

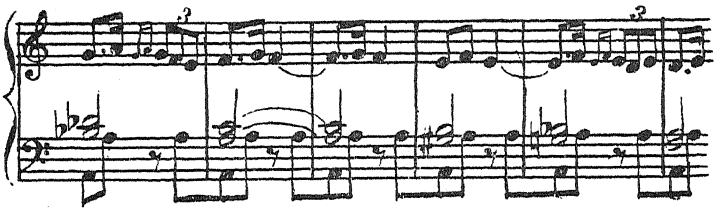
La deuxième ligne de force nous paraît être :

L'ASSIMILATION DE TOUTES LES CONQUÊTES HARMONIQUES de la tendance tonale (sans oublier les prolongements dus à l'éclatement de la tonalité).

Le chromatisme. — L'exemple donné plus haut (Grieg) doit être complété par quelques autres pris dans des œuvres caractéristiques de la musique russe.

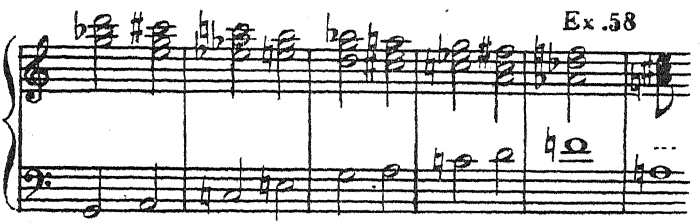
Dans les steppes (Borocline)

Ex. 57



Khovanstchina (Moussorgsky)

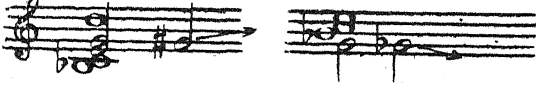
Ex. 58



Dans ces exemples le chromatisme n'est pas moindre que dans les œuvres wagnériennes, mais il se trouve soumis à un élément stabilisateur : la ligne modale. Il devient de ce fait un élément secondaire, l'ossature de l'œuvre ne repose plus sur lui, il n'a d'autre fonction que celle de parure chatoyante.

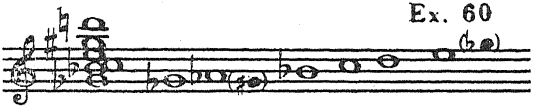
Nous avons vu (ex. 37), en étudiant la naissance de la polytonalité, l'emploi des accords altérés :

Ex. 59



La coexistence dans un seul accord de ces deux altérations détermine les notes d'un mode nouveau, connu sous le nom de « gamme par tons ».

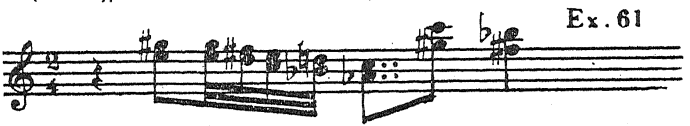
Ex. 60



L'harmonie debussiste pouvait assimiler les musiques exotiques qui utilisent cette gamme, et l'on sait l'influence de l'Exposition Universelle de 1885 sur Cl. Debussy.

Voiles (Debussy)

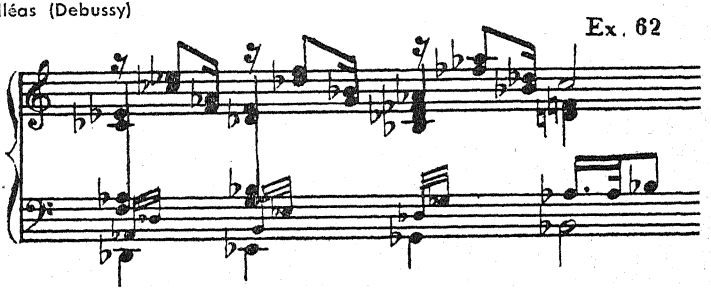
Ex. 61



Par ailleurs le « chromatisme-parure » des Russes fut employé par Debussy, qui poussa le mépris des résolutions des notes à mouvement obligé jusqu'à utiliser les accords les plus lourdement chargés d'obligations, en mouvements parallèles, soumission pure de l'harmonie à la ligne mélodique modale.

Pelléas (Debussy)

Ex. 62

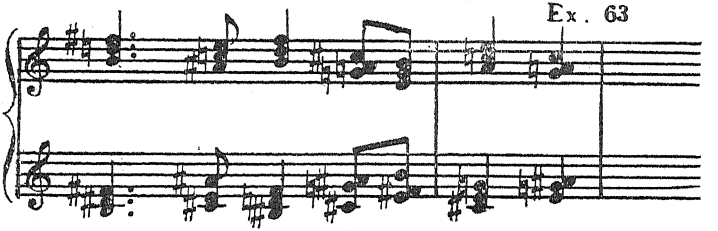


(Durand et C^ie, éditeurs-propriétaires, Paris.)

Éclatement de la tonalité. — Si la polytonalité s'inscrit dans la logique du développement de la musique tonale (majeur-mineur), elle devait cependant s'exprimer à travers les modes :

Sacre (Stravinsky)

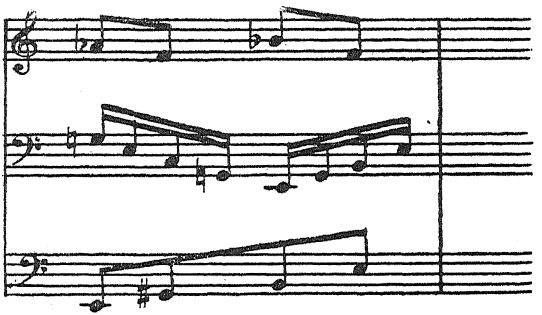
Ex. 63



Boosey and Hawkes, London, éditeur-propriétaire.)

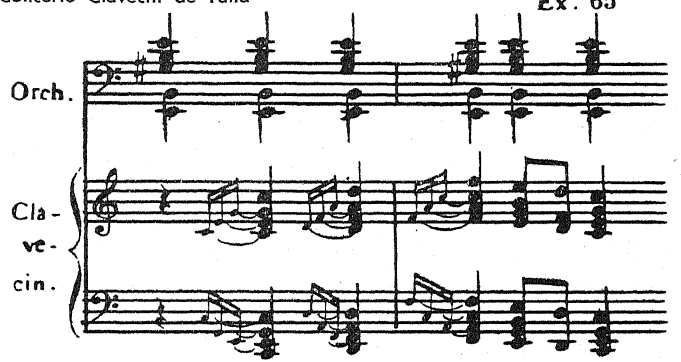
Ici, il convient de revenir sur le sens du mot tonalité. Nous avons vu que le « système tonal » est devenu synonyme de système modal majeur-mineur, et on oppose couramment ce système tonal au système modal. Cette façon de faire a pu répondre à une nécessité historique; mais cette opposition de nos jours semble dépassée, et, à l'employer encore, on introduit quelque confusion. En effet, quand on parle de polytonalité, on redonne au mot « ton » son sens premier, celui d'une certaine « transposition à partir d'une tonique », et on néglige le fait de savoir si les tonalités dont il s'agit se réfèrent au mode majeur ou à tel autre. De là, on vient à opposer la musique tonale (c'est-à-dire référence à un degré de l'échelle des fréquences, d'un système défini de relations) à la musique atonale (qui nie tout système de relations). Dans les deux cas (polytonalité, opposition tonal-atonal) la notion de tonalité englobe tout ce qui est susceptible de transposition et de référence à une note donnée, c'est-à-dire toute la musique modale.

Voici un exemple de polytonalité qui englobe les tons de mi majeur, do majeur et mi ♭ pentatonique :

Sacre (Stravinsky) **Ex. 64**

(Boosey and Hawkes, London, éditeur-propriétaire.)

Cette précision permettra de mieux comprendre les divers registres mis à la disposition du compositeur par la polytonalité.

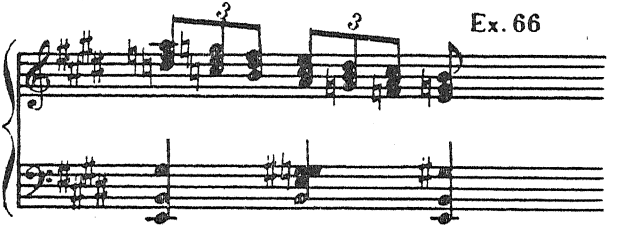
L'emploi d'un même mode dans diverses transpositions (ou tonalités simultanées) :

Concerto Clavecin de Falla **Ex. 65**

(Max Eschig, éditeur-propriétaire, Paris.)

L'emploi de divers modes à partir d'une même tonique (dans un même ton) : *polymodalité* (non polytonale). Nous trouvons notamment l'emploi simultané du majeur et du mineur.

Concerto piano (Ravel)

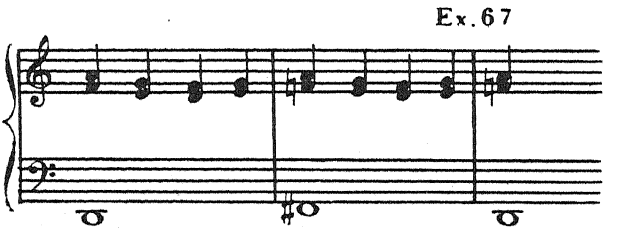
Ex. 66



(Durand et C^ie, éditeur-propriétaire, Paris.)

Création (Milhaud)

Ex. 67



(Max Eschig, éditeur-propriétaire, Paris.)

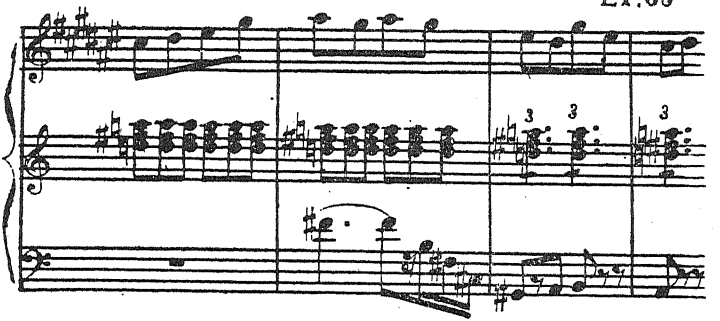
L'emploi de divers modes utilisés dans des transpositions ne se référant pas à une même tonique : *polymodalité polytonale.*

Les possibilités sont innombrables et les exemples pourraient être multipliés.

Voici un premier exemple juxtaposant do ♯ pentatonique — ré majeur — fa ♯ (mode défectif) :

Symphonie pour cordes (Honegger)

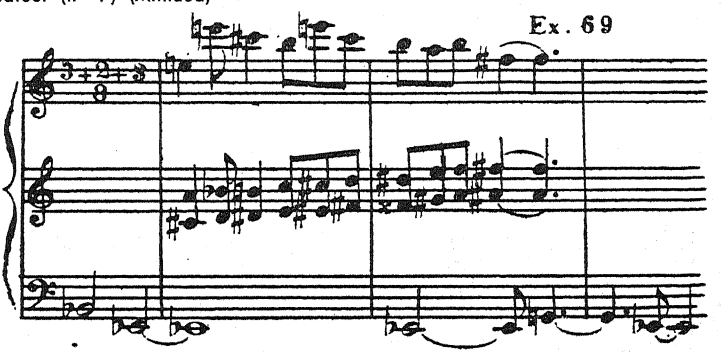
Ex.68



(Editions Salabert, éditeur-propriétaire, Paris.)

Autre exemple superposant un mode grégorien (en mi), une montée chromatique, l'accord de mi ♭ majeur :

Quatuor (n° 7) (Milhaud)

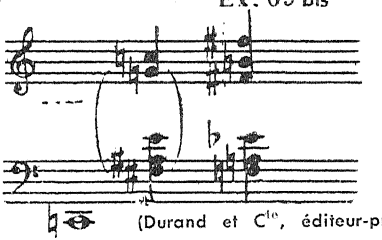
Ex. 69

(Heugel et C^ie^, Paris, éditeur-propriétaire.)

Cet exemple nous permet de relever certains lieux chers à la musique polytonale : tel ce jeu, dans l'avant dernière

mesure des 2 tierces majeure et mineure (la ♯ fa ♯ = si ♭ sol ♭) et l'opposition à la seconde mesure, de deux tons séparés par une quarte augmentée, que l'on rencontre déjà, bien qu'implicite, chez Ravel.

Ravel (Heure espagnole)

Ex. 69 bis

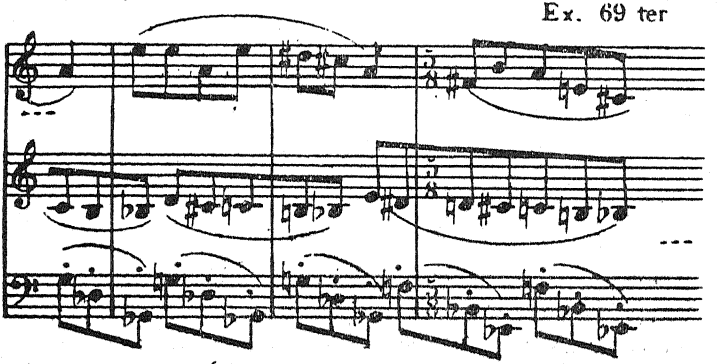


(Durand et C^ie^, éditeur-propriétaire, Paris.)

Citons quelques mesures curieuses de D. Lesur où ce jeu de tierce et cette opposition de deux tonalités à distance de quarte augmentée (la, mi ♭) se mêlent à un dessin chromatique que sa chute rejetée fait se résorber dans la tonalité la plus grave.

D. Lesur (Suite pour trio d'anches).

Ex. 69 ter

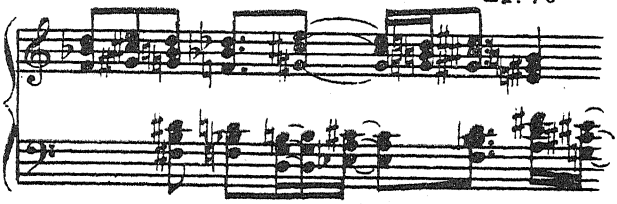


(Éditions de L'Oiseau Lyre, éditeur-propriétaire, Monaco.)

Enfin un exemple tiré de l'œuvre de Messiaen où se jouent deux « modes à transposition limitée » :

Épouvante (Messiaen)

Ex. 70



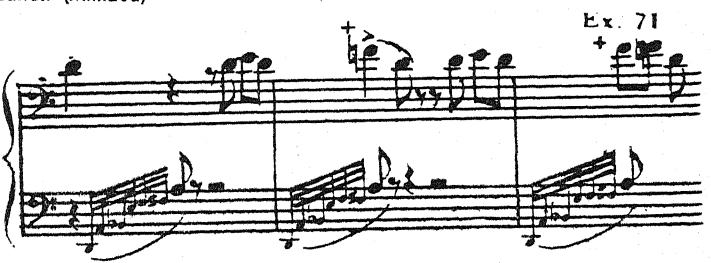
(Durand et C^ie^, éditeur-propriétaire, Paris.)

La troisième ligne de force est :

L'INTÉGRATION D'UN NOMBRE CROISSANT DE MODES. — L'exploration de plus en plus poussée des possibilités ainsi offertes a permis en effet l'intégration de modes nouveaux.

Modes nègres. — Ces modes sont caractérisés principalement par ce qu'en termes d'harmonie classique nous appellerions le jeu de la 3^e^ majeure et de la 3^e^ mineure :

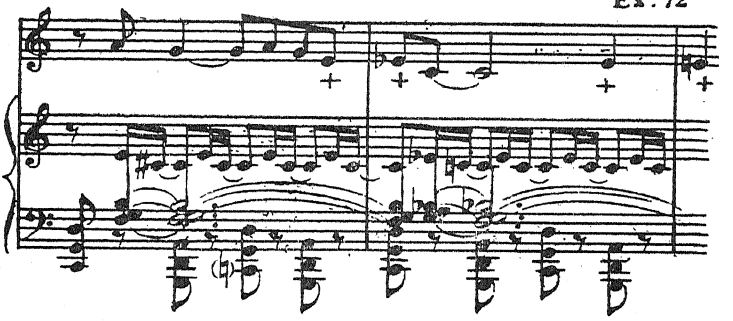
Création (Milhaud)

Ex. 71

(Max Eschig, éditeur-propriétaire, Paris.)

Il nous faudrait citer Georges Gerschwin (Rapsody in blue...). Jean Rivier (Don Quichote).

Don Quichote (Rivier)

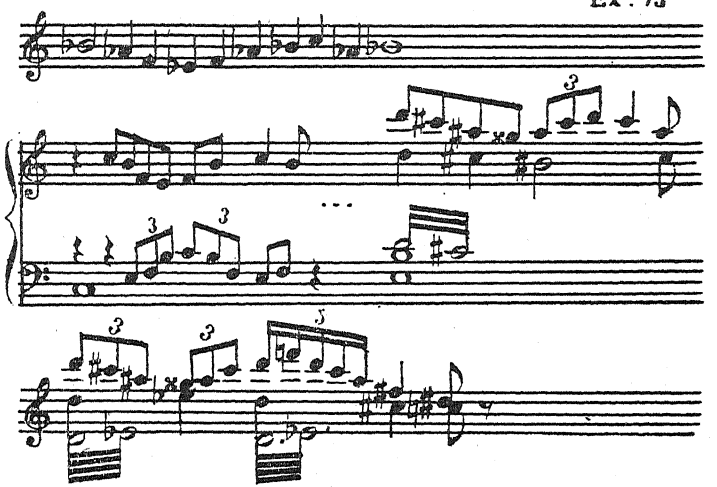
Ex. 72



(Éditions Salabert, éditeur-propriétaire, Paris.)

Modes d'Europe centrale. — La gamme pentatonique est à la base de la plupart des modes de ces régions; cependant, nombre d'entre eux, contaminés par la musique tzigane, comportent chromatisme et quarte augmentée. Bartok, très souvent, partant d'un thème pentatonique, le transmue, en le faisant changer de mode et en introduisant ainsi un chromatisme qui lui est cher.

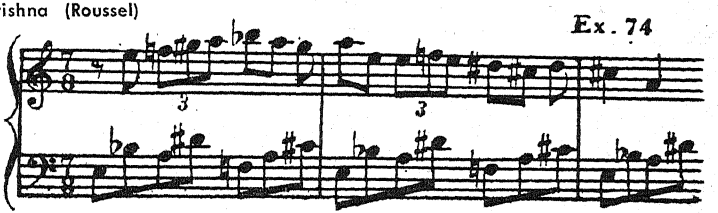
Contrastes (Bartók)

Ex. 73

(Boosey and Hawkes, éditeur-propriétaire, Paris.)

Modes indiens. — Ces modes sont très nombreux. On peut les classer en deux groupes : ceux qui ont une quarte juste et ceux qui ont une quarte augmentée.

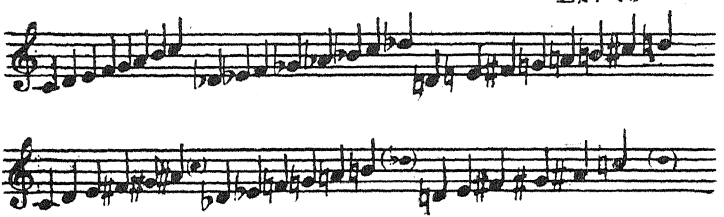
A l'intérieur de ces quartes (do-fa; sol-do ou do-fa ♯ ; sol-do) toutes les combinaisons de 1/2 tons sont possibles.

Krishna (Roussel)

Ex. 74

(Durand et C^ie^, éditeur-propriétaire, Paris.)

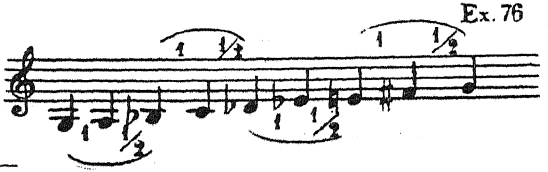
Modes systématiques. — Des modes enfin peuvent être inventés, et O. Messiaen s'est plu à ces recherches, découvrant ainsi ce qu'il appelle des « Modes à transposition limitée ». Cette terminologie demande quelque explication :

Le mode majeur est disposé de telle manière qu'il faut transposer douze fois avant de retrouver une succession de notes identiques. La gamme par tons, elle, ne souffre que deux transpositions.

Ex. 75

Dès la troisième transposition on retombe sur les notes même de la première transposition. Les modes « à transposition limitée » de Messiaen ne souffrent que trois ou quatre transpositions; au delà on retombe sur les même notes.

Messiaen voit dans cette limitation des transpositions « le charme des impossibilités[9] ». Nous y voyons plutôt un caractère magique accentué, du fait de la répétition des intervalles : ton, 1/2 ton; ton, 1/2 ton... De là, le caractère envoûtant des mélodies et des accords engendrés par ces modes :

Ex. 76



9. O. Messiaen, « Technique de mon langage musical ».

Harawi (Messiaen)

Ex. 77

(A. Leduc, éditeur-propriétaire, Paris.)

VERS UNE NOUVELLE SYNTHÈSE

Les deux grands courants que nous venons d'étudier, musique modale, musique post-tonale, sont-ils hétérogènes, et *la musique contemporaine souffre-t-elle d'un dualisme insurmontable?* Personnellement nous ne le croyons pas, et, partant de la musique sérielle, nous allons nous efforcer de voir si une synthèse s'avère possible.

Nous avons relevé dans la musique classique deux grandes notions : celle de tonalité (référence à une tonique) et celle de thème.

La série nous semble assumer l'une et l'autre en un principe unique. Ce point de vue nous est personnel et demande quelque explication. Tout d'abord, lorsque nous disons que la série assume la notion de tonalité, il convient de prendre ce mot de tonalité au sens défini dans le chapitre précédent (système défini de relations susceptible d'être transposé). C'est-à-dire que nous englobons dans ce terme tous les aspects de la musique modale (polytonalité, polymodalité...). Quant à la notion de thème, s'il s'est manifesté une certaine tendance à l'athématisme par désir de non répétition (réaction bien compréhensible

10. Pour la facilité de la lecture, nous avons remplacé ré ♭ par do ♯.

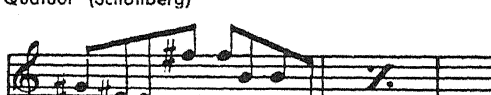
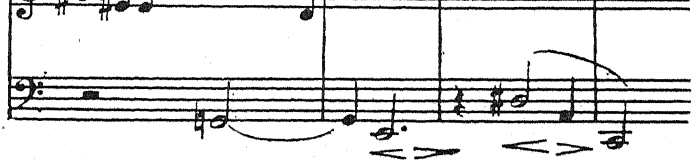
contre certains abus), celle-ci ne paraît pas devoir être ni sérieuse, ni profonde, heurtant trop un principe qui, à travers les notions d'imitation et de thème, se montre d'une rare continuité : celui de la répétition (variée ou non) comme moyen d'articulation de la pensée musicale. Comme le thème, la série est une succession de notes susceptible d'être transformée sans perdre son identité, et par conséquent permet la répétition, le développement.

La série assume la notion de thème.

Dans la plupart des œuvres se référant à la technique sérielle, la série, soit dans sa totalité, soit dans certains fragments, est utilisée à la manière d'un thème. Il n'est que d'en donner quelques exemples pour s'en rendre compte.

Dans le 3e Quatuor de Schönberg, le fragment de série par lequel débute l'œuvre (ex. 78) sert de base à tout le 1er mouvement en se subdivisant en formule rythmique (ex. 78 *bis*, portée supérieure) et en formule mélodique (ex. 78 *bis*, portée inférieure).

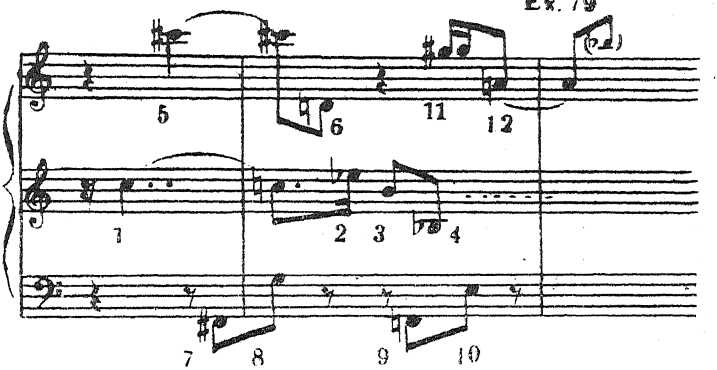
Ex. 78

3e Quatuor (Schönberg)

Ex. 78 bis

(Universal Édition, éditeur-propriétaire, Wien.)

Dans le Trio pour corde de Webern la série entière sert de thème. Que l'on compare l'exposition et la réexposition (ex. 79 et 79 *bis*).

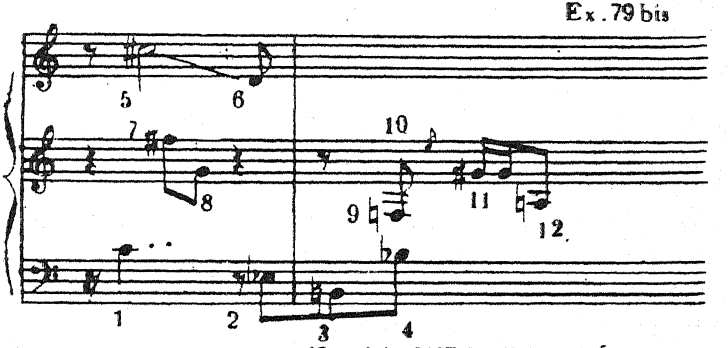
Trio (Webern)

Ex. 79



Trio (Webern) Réexposition)

Ex. 79 bis



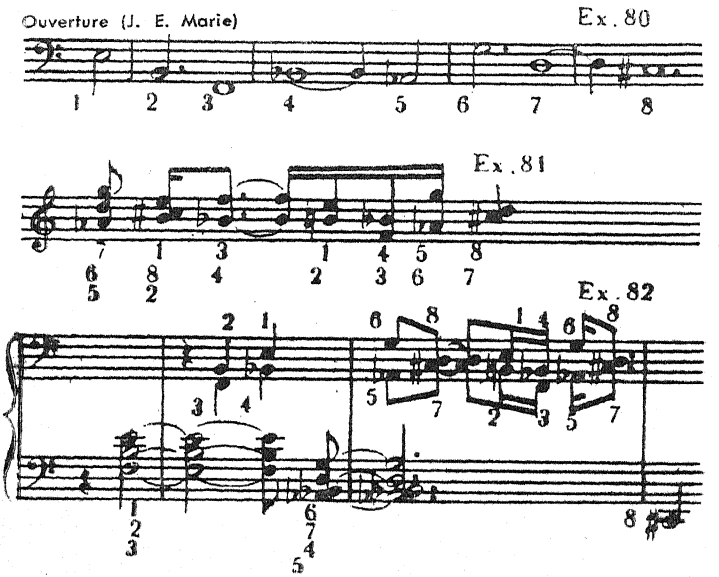
(Copyright 1927 by Universal Édition, Wien.)

La série assume la notion de tonalité.

Cette deuxième proposition semblera, à première vue, aux gens avertis, un non sens. C'est que, jusqu'alors, les termes « dodécaphonique » (cas particulier de la musique atonale) et « sériel » ont été liés si étroitement que l'idée de les dissocier paraît absurde.

Cependant, dans l'expression musique « dodécaphonique sérielle » nous voyons trois termes :

1° *Série :* la notion de série peut être utilisée à l'intérieur d'un mode comme principe de développement. Elle se substitue alors à celle de thème, utilisant toutes les possibilités offertes par le contrepoint et les principes de développement Beethovenien (fragmentation, concentration rythmique...).

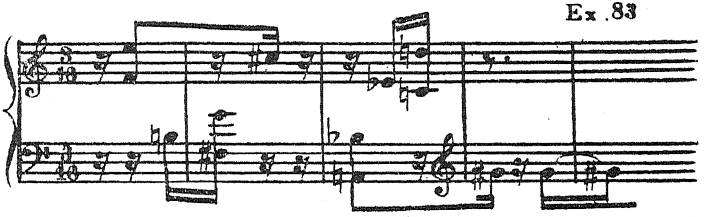


2° *Dodécaphonique* : ce mot nous semble recouvrir deux choses différentes :

a) les 12 1/2 tons peuvent être pensés et présentés d'une manière strictement atonale, et dans ce cas le souci de n'accorder aucune prédominance à telle ou telle note de la série sera primordial;

Variations (Webern)

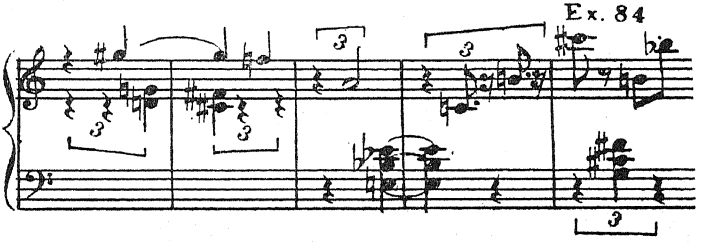
Ex. 83



(Universal Édition, éditeur-propriétaire, Wien.)

Trio (Webern)

Ex. 84



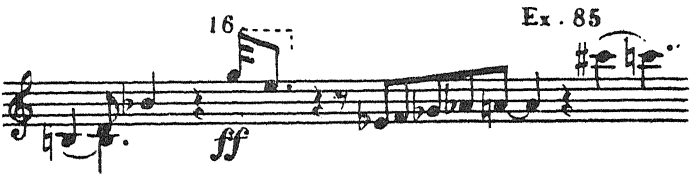
(Copyright 1927 by Universal Édition, Wien.)

b) les 12 1/2 tons peuvent, dans leur succession au sein de la série, présenter des formules de cadences qui donneront à l'ensemble de la série ou à tel fragment un aspect modal. Une même série peut présenter d'ailleurs dans son développement

plusieurs formules cadentielles permettant chacune une référence à un mode différent. Il en peut résulter à l'intérieur d'une pièce dodécaphonique sérielle (mais non strictement atonale) des nuances modales prenant leurs points d'appui sur des notes déterminées.

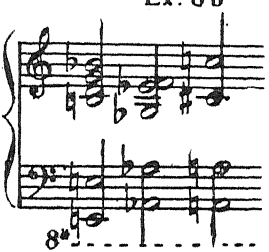
Je fête...

Ex. 85

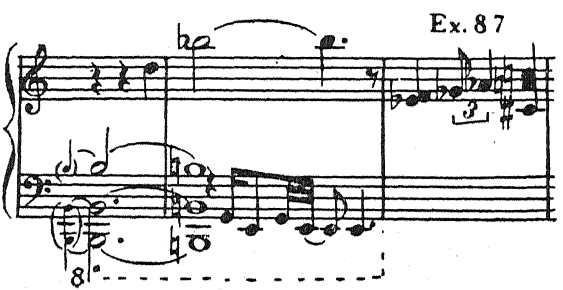


(J. E. Marie)

Ex. 86



Ex. 87

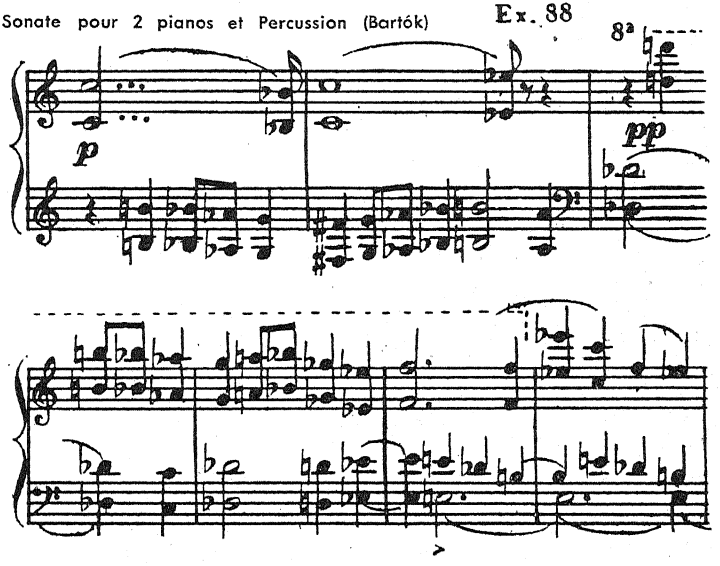
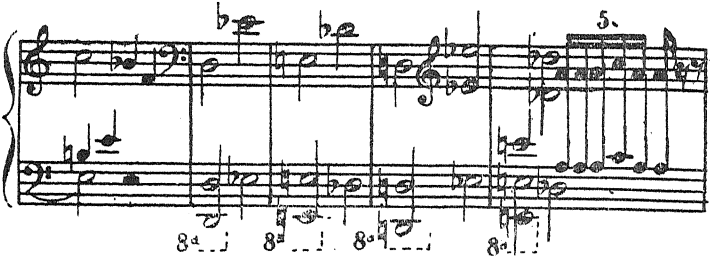


Ainsi réapparaît pour chaque note la notion de fonction à l'intérieur d'un mode en même temps que celle de relation aux autres termes de la série.

Il n'y a pas là d'ailleurs une simple vue de l'esprit, les exemples ne manquent pas d'œuvres écrites avec un souci de rigueur vis-à-vis du principe de série dodécaphonique, qui révèlent des références modales, discrètes à la vue, très sensibles à l'oreille.

Qui plus est, ces œuvres ne sont pas des essais de laboratoire, mais viennent s'inscrire dans un courant profond.

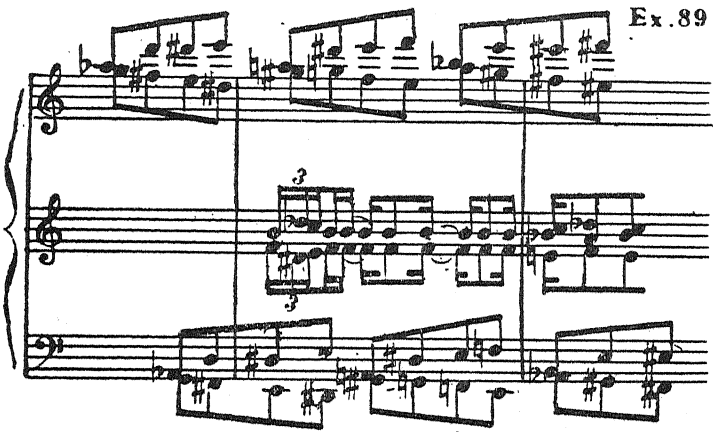
S'il nous fallait définir Bartok, nous verrions volontiers en lui le drame d'une synthèse passionnément recherchée entre l'atonalisme et le modalisme, et les œuvres les plus riches de Bartok sont celles où cette synthèse semble réalisée.

Sonate pour 2 pianos et Percussion (Bartók) **Ex. 88**

(Boosey and Hawkes, éditeur-propriétaire, London.)

Nous pourrions également citer abondamment A. Honegger :

Antigone (Honegger)

Ex. 89



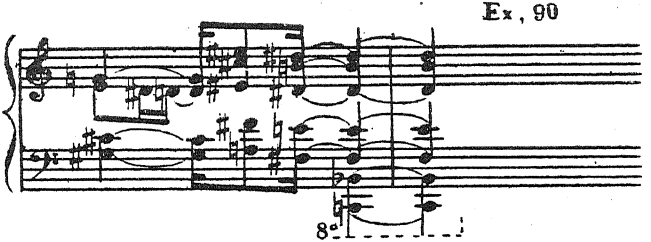
(Éditions Salabert, éditeur-propriétaire, Paris.)

Quant à Messiaen, il se présente à nous comme l'inventeur d'un monde modal où il s'est volontairement enfermé... Et

pourtant, combien de lignes mélodiques (chants d'oiseaux) contiennent des sonorités atonales? Souvent aussi surgit chez lui le souci d'employer les 12 tons.

Quatuor pour la Fin du Temps (Messiaen)

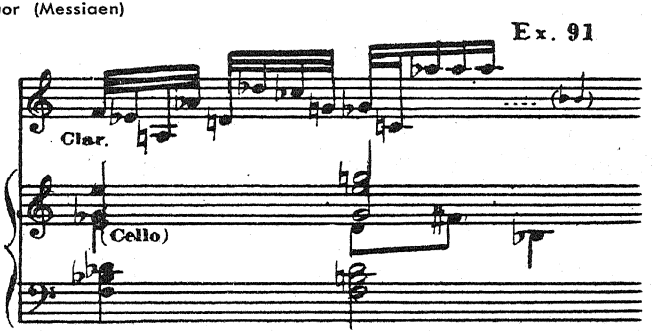
Ex, 90



(Durand et C^ie^, éditeur-propriétaire, Paris.)

Dans cet exemple, do si ♭ viennent compléter les 12 tons :

Quatuor (Messiaen)

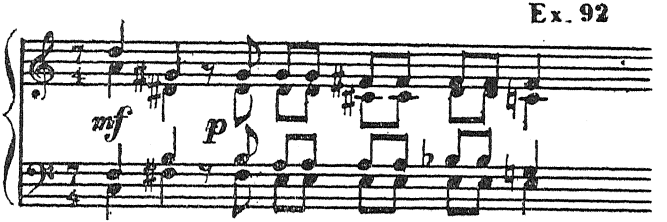
Ex. 91

(Durand et C^ie^, éditeur-propriétaire, Paris.)

Dans cet autre fragment la clarinette emploie 10 tons; le mi et le si ♭ qui manquent pour obtenir les 12 tons sont mis en relief au piano et au violoncelle.

Enfin, comment expliquer que tous les élèves de Messiaen ont adopté la technique dodécaphonique sérielle, si la musique de ce maître ne contenait quelque secret penchant vers ce deuxième pôle d'attraction.

Avec Jean-Louis Martinet s'affirme l'emploi de la série dodécaphonique à résonnance modale.

Cantate (J. L. Martinet)

Ex. 92

Un tel élargissement de la notion de série nous semble permettre de situer cette manière d'écrire dans une tradition qui tient compte de tous les éléments non caduques du passé musical. Or, qui oserait affirmer que le fait modal ait définitivement disparu à la fin de la renaissance, et que cette résurgence depuis un siècle, à base de folklore universel, ne soit qu'un renouveau factice, non vivant?

La synthèse de la musique sérielle et de la musique modale (incluant polymodalité, polytonalité...) nous semble possible et

féconde, et, d'instinct, plusieurs ont déjà pris ce chemin. La série dodécaphonique, atonale ou modale indifféremment, se présente à nous comme devant caractériser la jeune école française.

Mais déjà, cette thèse avancée avec prudence est presque à peine un peu plus qu'une hypothèse, nous semble dépassée. L'au delà du demi ton nous semble une exigence pressante, et P. Schaeffer nous offre ses « sons épais » qui rompent avec la notion traditionnelle de note.

II

RYTHMES

« A Olivier MESSIAEN,
Compositeur et rythmicien. »

I. — A PROPOS DU GRÉGORIEN.

Ou divers aspects de la métrique.

II. — MUSIQUE CLASSIQUE.

Ou de l'accent.

III. — PÉRIODE CONTEMPORAINE.

Debussy-Stravinsky.

Eclatement de la rythmique classique.

Ecole atonale.
Polyrythmie.
Valeurs irrationnelles.

Modalisme rythmique.

Conquête de la pureté.
— Assimilation des conquêtes rythmiques.
Intégration de modes rythmiques.

SYNTHÈSES ET EXPÉRIENCES.

Nous venons d'étudier la musique contemporaine en nous plaçant du point de vue de la mélodie et de l'harmonie, et nous allons maintenant aborder les problèmes d'ordre rythmique[1]. L'étude séparée de ces problèmes ne signifie pas, comme nous le verrons, qu'il n'y ait corrélation entre rythme et ligne mélodique. Mais le complexe mélodie harmonie ne forme qu'une seule réalité saisie de deux côtés différents[2], alors que le rythme se présente à nous comme ayant pleine autonomie. Autonomie non seulement vis-à-vis de la réalité à la fois harmonique et mélodique, mais vis-à-vis de la musique, de la peinture, du cinéma, de l'architecture et, par delà les arts, du domaine scientifique, de l'astronomie à la biologie.

Peu importe les grands principes tels : « Au commencement était le rythme. » Un fait est certain que les problèmes rythmiques se rencontrent dans tous les domaines, et qu'ainsi le rythme est le lien de toutes nos activités. Ne soyons pas étonnés, dès lors, que le souci de l'organisation du temps se manifeste si vivement dans la musique d'une époque où le taylorisme et le stakanovisme se partagent le monde et règlent la vie des foules, d'une époque aussi où, par réaction, se dessine une tendance profonde pour un spiritualisme plus authentique.

---

1. La réunion et la juxtaposition des éléments traités au cours du second livre (Rythmes) suit une partie du plan créé par O. Messiaen et employé dans son Enseignement du rythme, notamment au Conservatoire National de Paris, aux Cours de Composition de Darmstadt (Allemagne) et Tenglewood (Mass. U. S. A.).

2 Nous croyons, en effet, qu'à travers les vêtures chatoyantes dont elle peut se parer, toute mélodie contient une « harmonie » vraie de base, de telle sorte qu'on passe du domaine harmonique au domaine mélodique par un simple changement d'état (comme de la glace à la vapeur) d'une seule et même réalité.

Dans cet exposé, nous nous proposons de rattacher aux périodes musicales déjà décrites (ancienne, classique, moderne) certains aspects du problème rythmique, sans avoir pour autant l'intention d'esquisser une histoi re du rythme musical.

Mais une remarque préliminaire s'impose, due à un singulier appauvrissement de la notion de rythme. La responsabilité en incombe au XVII[e] siècle, dont, en ce domaine, l'enseignement du solfège reste tributaire.

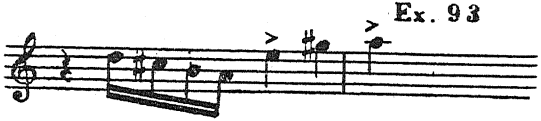
Si nous ouvrons une théorie de la musique, nous y trouverons une topographie des rythmes utilisés :

2/4, 3/4, 4/4 3/8, 6/8, 9/8, 12/8.

On signalera comme une chose rare et presque expérimentale quelque 5/4 ou 5/8.

On insistera sur les temps forts et les temps mi-forts, ce qui amènerait à solfier ainsi tel passage de Mozart :

Concerto piano (Mozart)

Ex. 93

Que l'on compare avec cette autre accentuation, et que l'on juge :

Ex. 94

Cette manière d'envisager le rythme réduit, comme nous le verrons, à un seul de ses éléments, ne peut que laisser l'auditeur profondément dérouté en face de ces œuvres modernes qui

s'efforcent d'exploiter toutes les richesses du rythme, recherches que nous allons nous efforcer de faire apparaître peu à peu.

I. — A PROPOS DU GRÉGORIEN

Nous ne chercherons pas, à son sujet, à discuter de la vérité historique de la reconstitution de Solesmes, notre propre étant de faire apparaître au travers d'une monodie grégorienne certains aspects du rythme.

Ce qui retiendra tout d'abord notre attention est le problème métrique.

MÉTRIQUE.

Métrique, c'est-à-dire mesure, mesure du temps. C'est à ce seul élément que nos solfèges réduisent le rythme. Et encore réduisent-ils cet élément à la seule métrique de la musique classique. Car la métrique, qui est mesure, qui est nombre, embrasse un champ beaucoup plus large que le 1 2 3, 1 2 3, 1 2 3...

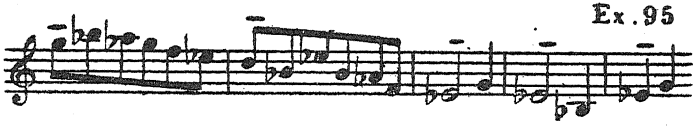
Dans la mesure classique, en effet, la mesure est saisie globalement comme une unité qui se subdivise en un nombre, toujours le même, de temps. Dans le grégorien, ce qui est appréhendé comme unité est la virga , indéfiniment répétée, mais cependant liée (et nous verrons là une différence avec la conception métrique de Stravinsky) par 2 ou par 3 en une succession non

déterminée et très libre. Pour comprendre cela, que l'on compare ces deux exemples :

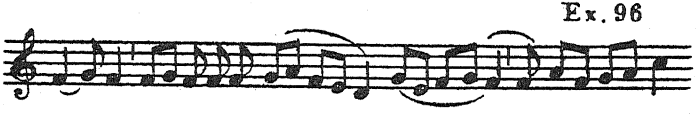
Beethoven

IIIe Symphonie (Beethoven)

Ex. 95



Grégorien

Ex. 96

Dans la symphonie de Beethoven, les instrumentistes, pour garder en cours d'exécution le même tempo, créeront un certain balancement (dont parfois le pied est le témoin), qui coïncide avec la mesure sol... ré... mi ♭ ... mi ♭ ..

Pour le grégorien, au contraire, l'exécutant aura d'une façon plus ou moins présente à l'esprit le schème :

1 2 3 1 2 | 1 2 1 2 3 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 3

c'est-à-dire à la fois une battue régulière de la valeur la plus courte, et une liaison par 2 ou par 3, ne déterminant pas de temps forts et temps faibles.

Cela constitue une métrique de base. La métrique ne se borne pas en effet à ce rôle de régulateur de débit, mais contrôle d'autres facteurs dont nous allons prendre conscience maintenant :

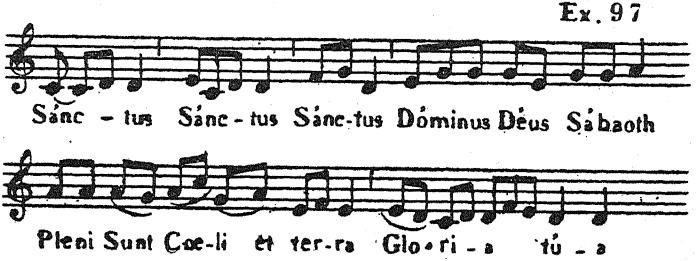
Ces facteurs peuvent être d'ordre soit mélodique, soit dynamique[3].

RYTHMES DÉTERMINÉS PAR LA MÉLODIE.

a) *Ambitus* .

L'ambitus est l'intervalle qui sépare la note la plus basse de la note la plus élevée de la mélodie : une mélodie, en général, présente un aspect de chaîne de montagne : elle ne part pas, sauf exception, du point le plus bas au point le plus élevé en ligne droite; elle monte à un premier sommet, redescend, monte plus haut jusqu'à un deuxième sommet... elle parvient enfin à un point culminant pour redescendre ensuite.

La mélodie, tout autant qu'un profil de montagne, crée un certain rythme, nous pouvons donc parler d'un certain « rythme d'ambitus » et, comme le retour à certaines tessitures est mesurable dans le temps nous avons une « métrique d'ambitus ».

Ex. 97

3. Nous attirons l'attention du lecteur sur la définition du rythme que nous proposons en note à la fin du chapitre.

4. Si nous n'avions craint de nous départir de cette brièveté dont nous nous sommes fait une règle, nous aurions distingué entre la métrique déterminée par la répétition d'une même note et celle engendrée par le retour d'ambitus identiques indépendamment de la hauteur des sons.

Qu'on lise cette phrase en ne retenant que les ré et l'on se rendra compte du rôle rythmique intense qu'ils jouent : Les voici au départ s'affirmant, puis une longue période d'où ils sont exclus les fait désirer, crée une tension, en quelque sorte une dissonance rythmique qui trouve sa résolution dans les doubles ré de la conclusion[5].

b) *Thématique.*

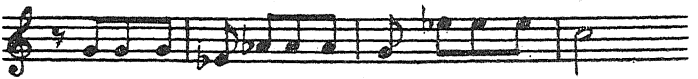
L'élément thématique[6] se caractérise bien plus par une certaine courbe mélodique que par une reproduction fidèle d'intervalles. La reproduction exacte d'un thème détermine une répétition et donc un rythme plus intense que celui découlant de la reproduction, plus ou moins déformée, de la courbe thématique : il s'établit donc une rythmique très souple, à divers étages, des éléments du thème. Que l'on songe au premier mouvement de la V^e^ Symphonie de Beethoven, l'articulation majeure sera donnée par le

Ex. 98

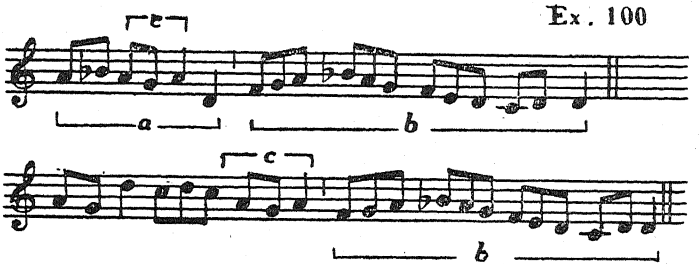
5. Notons en passant que psychologiquement le temps ne se déroule pas uniformément selon que l'oreille perçoit une consonance ou une dissonance : la dissonance produit une accélération dans l'individu et, à temps égal, une dissonance paraît durer plus qu'une consonance.

6. Le thème, rappelons-le, est un complexe de mélodie et de rythme. Nous verrons l'aspect rythmique du thème un peu plus loin; nous ne nous arrêterons ici qu'à son aspect mélodique.

mais le trait qui suit présente toute une série de répétitions approchées qui constituent comme des étages rythmiques inférieurs.

Ex. 99

Nous avons donc une « rythmique thématique » et comme le retour du thème à l'état pur découpe le temps en certaines valeurs, nous avons également une « métrique thématique ».

Ce procédé est continuellement employé dans le grégorien : nous prenons un exemple, non parce que caractéristique, mais choisi au hasard :

Ex. 100

RYTHME DÉTERMINÉ PAR DES ÉLÉMENTS PROPREMENT RYTHMIQUES.

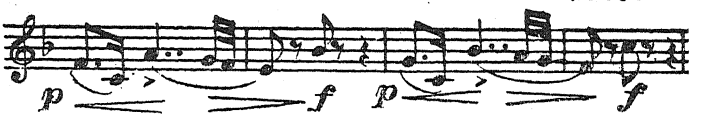
Dynamique.

La dynamique est ce qui a trait aux nuances : FF, PP, crescendo, diminuendo.

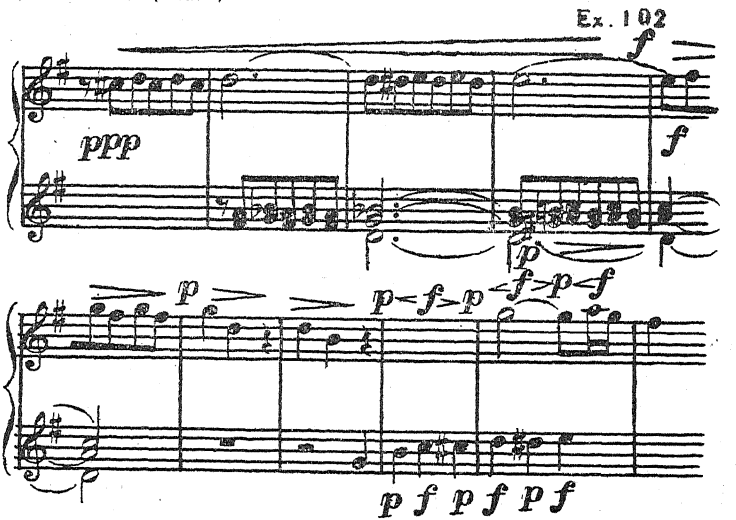
Cette simple énumération nous indique que la dynamique comporte deux aspects : l'un, paradoxalement, pourrait être dénommé statique : il s'agit alors de l'intensité d'une note donnée. L'autre saisit diverses intensités dans leurs relations mutuelles, ou, puisque ces relations se déroulent dans le temps, dans leur mouvement (un crescendo plus ou moins rapide, ou un decrescendo).

1° *Dynamique absolue* (ou statique), ou intensités. De même que la ligne mélodique s'organise autour d'un point central les intensités se trouvent hierarchisées autour d'un centre. Des nuances identiques déterminent un certain rythme et donc une certaine métrique d'intensité.

Symphonie

Ex. 101

2° *Dynamique relative* (ou cinétique). Le grégorien ayant des valeurs toujours égales, il peut paraître inopportun, à son propos, de parler de mouvement, de modification de mouvement (cinétique). Cependant il en peut être question à propos de nuances : un crescendo pouvant s'étaler sur un espace de temps plus ou moins long : on peut aller du pp au ff sans aucune transition ou en passant par un nombre indéterminé de notes, il s'ensuit qu'une certaine cinématique n'est pas exclue du grégorien, celle de la dynamique. Là encore, il peut y avoir des rappels de nuances, des adéquations qui déterminent une certaine métrique. Nous emprunterons toutefois notre exemple à Mozart, pour plus d'évidence.

Quatuor en sol (Mozart)

Ex. 102

Nous voyons donc, à travers une simple mélodie grégorienne, quelle richesse d'éléments peut intervenir comme facteur du rythme : métrique, ambitus, thématique, intensité, dynamique, chacun de ces éléments déterminant une métrique qui lui est propre[7].

7. Cette extension, que nous avons donnée à la notion de métrique, nous semble essentielle. Chaque élément (thématique, dynamique..) est susceptible d'une structure rythmique complexe (et à étage, comme nous nous sommes efforcé de le montrer plus particulièrement pour la thématique) dont la métrique donne la clef. Nous sommes alors tenté de proposer cette nouvelle définition du rythme :

« Le rythme est une *combinaison*
perçue par l'*intelligence*
des diverses *métriques* engendrées par
la *répétition* d'un *élément quelconque.* »

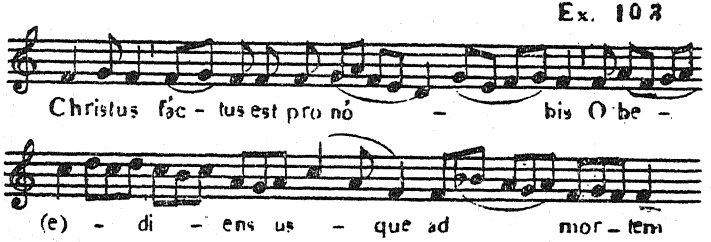
Ces divers éléments rythmiques peuvent jouer entre eux d'une façon subtile tantôt se contrariant (il en résulte alors une polyrythmie imperceptible et comme intériorisée) tantôt se fondant en un seul moule et s'épaulant les uns les autres pour concourir à une impression plus vive.

Ce dernier cas est sans doute le plus fréquent. Souvent la dynamique suit une courbe parallèle à la ligne mélodique et le crescendo accompagne la ligne ascendante le decrescendo la courbe inverse. Cependant la thématique suit son rythme propre de sorte que dans le cas le plus simple on a presque toujours 3 métrique en présence :

métrique ambitus-dynamique
métrique thématique
métrique de base

Toutefois ces divers éléments ne doivent pas être imaginés à la manière d'une partition moderne de polyrythmie ou des bruits et sons hétérogènes établissent un contrepoint de voix indépendantes : ici il ne s'agit pas de plusieurs lignes parallèles superposées, mais bien plutôt d'une torsade unique, ou répulsions et attirances agissent comme des forces internes sauvegardant une parfaite unité externe. Ces forces internes se trouvent hierarchisées en divers étages.

Reprenons notre exemple du début :

Ex. 103

Nous constaterons la présence de neumes, entités, plus ou moins conséquentes, de sorte que les groupes métriques de base viennent s'ordonner dans un ensemble.

Ces neumes sont groupés en membres de phrases... Chaque étage se trouve introduit dans un ordre supérieur et chaque pièce a quelque clef de voûte qui commande l'ensemble.

On compare souvent la fugue à nos cathédrales gothiques... Cela est vrai de quelque façon, mais on pourrait s'étonner que l'architecture gothique n'ait eu son retentissement musical qu'au XVIII[e] siècle (cela ne contribue pas peu, d'ailleurs à rejeter dans le passé cette fugue, dans l'esprit de maint amateur). Peut être ne songe-t-on pas assez que cet étagement des ordres propres à la cathédrale gothique est du domaine du rythme; et que le grégorien nous offre un processus d'articulation rythmique très proche de celui de la cathédrale. La musique de nos cathédrales n'est donc pas la fugue mais le grégorien.

II. — MUSIQUE CLASSIQUE

A partir du grégorien nous avons vu quelques éléments du rythme se rattachant, tous au nombre (métrique). Nous voudrions, à partir de la musique classique, nous efforcer de voir dans le rythme non plus des complexes de durées objectives mais des organisations, c'est-à-dire la prise de possession, par l'intelligence, de ce temps objectif diversement agencé[8].

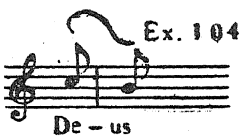
8. Ce chapitre est essentiellement un rappel de l'Enseignement de Vincent d'Indy, « Cours de Composition Musicale » (Durand, éditeur), que nous avons rapproché de quelques considérations sur le chant grégorien, extrait de « Chant Grégorien » de Justine Ward (Desclée et C[ie], éditeur). La pratique des analyses nous a été donnée par Olivier Messiaen, dans ses cours au Conservatoire National de Musique de Paris.

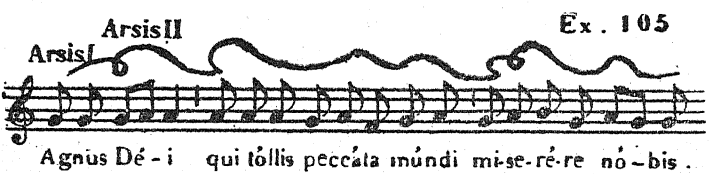
Dans ce but nous commencerons, par faire un retour au grégorien. La musique de nos solfèges nous parle de temps forts.

Il ne faut pas interpréter le rythme libre du grégorien comme une succession libre de ces temps forts :

> > > > >
1 2, 1 2 3, 1 2 3, 1 2, 1 2

Il ne faut plus penser ici au sabot du danseur qui martelle le sol, mais bien plus tôt aux ondulations de l'eau.

Chaque onde se compose de 2 parties : Au début un mouvement ascendant (élan); à la fin un mouvement descendant (repos). Le mouvement ascendant se nomme Arsis; le mouvement descendant se nomme Thésis.

A l'inverse du temps fort de nos solfèges l'accent, l'élan (arsis) est quelque chose qui s'élève, tout à la fois force, souplesse, légéreté. De même la thésis est un repos, une détente, un effleurement.

Le jeu de l'arsis et de la thésis ne se limite pas à l'organisation de deux notes consécutives : Il peut embrasser plusieurs notes. Nous pouvons même avoir des rythmes composés dans lesquels une arsis vient prendre appui sur une arsis antérieure; une thésis, prolonger une thésis qui la précède.

(9)

9. J. Ward, « Chant Grégorien » (Desclée, Tournai).

Le rythme, ainsi compris peut être rapproché du saut du danseur classique ou du sportif : appels précédant le saut — le saut — rebondissements à l'arrivée.

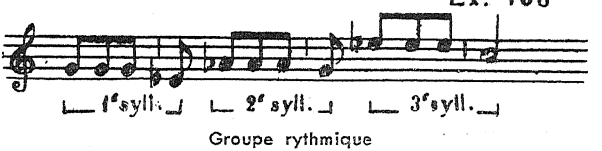
ACCENT TONIQUE.

Ce que nous appelons Arsis, Thésis dans le grégorien, V. d'Indy, d'une façon plus générale l'appelle temps léger, temps lourd.

Nous allons nous efforcer de voir comment les figures rythmiques de la musique classique viennent s'articuler sur ce schème très général.

Tout d'abord dans la musique classique comme dans le grégorien les notes sont groupées de manière à constituer de véritables syllabes musicales qui sont elle même reliées de manière à former un groupe rythmique, véritable mot :

V^e^ Symphonie (Beethoven)

Ex. 106

Groupe rythmique

Mais le mot n'est pas une succession de syllabes atones; celles-ci se trouvent groupées autour d'un pôle d'attraction : la syllabe accentuée. Un groupe rythmique, de même, comporte une certaine organisation autour d'un centre : l'accent.

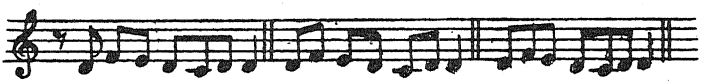
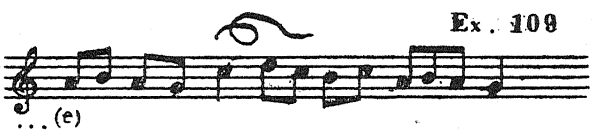
Dans le grégorien qui détermine la place de l'accent? On peut se rendre compte dans l'exemple cité plus haut, que l'accent du mot latin est déterminant :

Agnus Dei qui tóllis...

Mais là ou il n'y a pas de texte (dans une vocalise), comment choisir entre les diverses façons de rythmer un groupe de notes tel que celui-ci ?

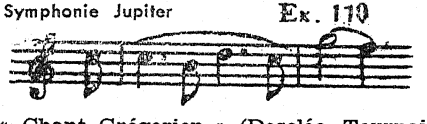
Ex. 107 (10)

C'est la manière dont les notes ont été groupées en neumes (ex. 108) qui indiquera comment poser arsis et thésis, et aussi, dans le cas de rythmes complexes (ex. 109), la tessiture, une note plus élevée appelant en général une accentuation plus prononcée.

Ex. 108

Ex. 109

Dans la musique classique deux autres facteurs viennent nous aider à placer l'accent :

1) La durée : Nous n'avons plus comme dans le grégorien une suite de notes de valeurs égales : Les durées se sont diversifiées. Si un texte doit être mis en musique l'accent d'un mot coïncidera avec une valeur plus longue. Et là ou le texte fait défaut, cette valeur nous guidera encore :

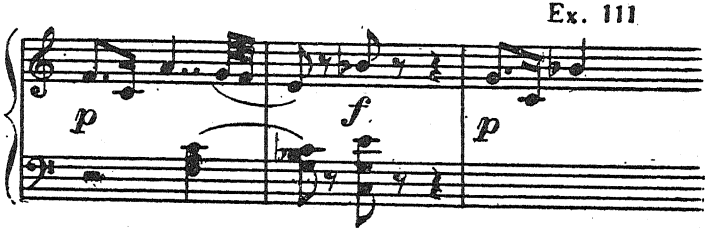
Symphonie Jupiter Ex. 110



10. J. Ward, « Chant Grégorien » (Desclée, Tournai).

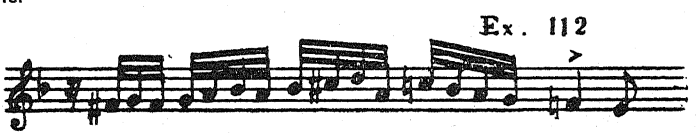
2) L'intensité : Le grégorien utilise très rarement des changements brusques de nuances (cela peut arriver si le texte l'exige entre deux phrases mélodiques). Il procède surtout par variations continues et le plus souvent il n'utilise dans une même pièce qu'une gamme restreinte de nuances. La musique classique, elle, use d'une dynamique beaucoup plus souple, nerveuse :

Symphonie Jupiter (Mozart)

Ex. 111

La dynamique sera donc également une indication de la place de l'accent.

Cependant la fixation de l'accent n'est pas quelque chose de mathématique dû à la rencontre de tous ces éléments : L'un ou l'autre peut faire défaut (durée, hauteur...).

Jupiter

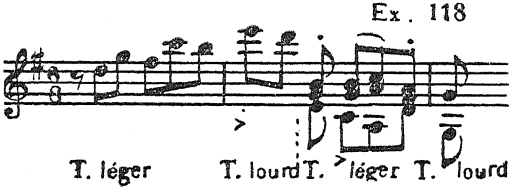
Ex. 112

Phraser correctement est la chose la plus élémentaire, ce n'est pas la moins difficile.

Mais avec la musique classique nous assisterons à la fusion du « temps fort » (celui qui suit la barre de mesure) et du temps lourd.

Nous pourrions donc énoncer la règle suivante :

Dans la musique classique le temps lourd coïncide avec le temps fort (1er temps) ou tout au moins, avec le temps semi fort (3e temps dans un 4/4).

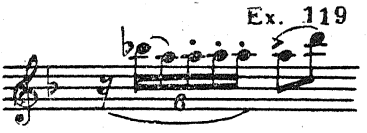
Symphonie en Ré (Mozart)

Ex. 118

On voit donc que le temps fort de nos solfèges ne comporte l'accent que dans le cas d'un rythme féminin.

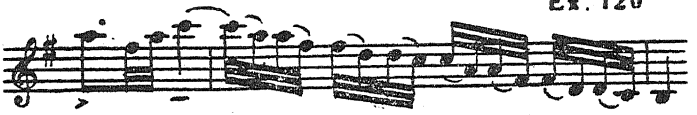
ANACROUSE ET DÉSINENCE.

Il est très rare qu'une mélodie commence par un accent, généralement celui-ci est précédé d'un groupe de notes qui le prépare et qu'on appelle anacrouse.

Jupiter (Mozart)

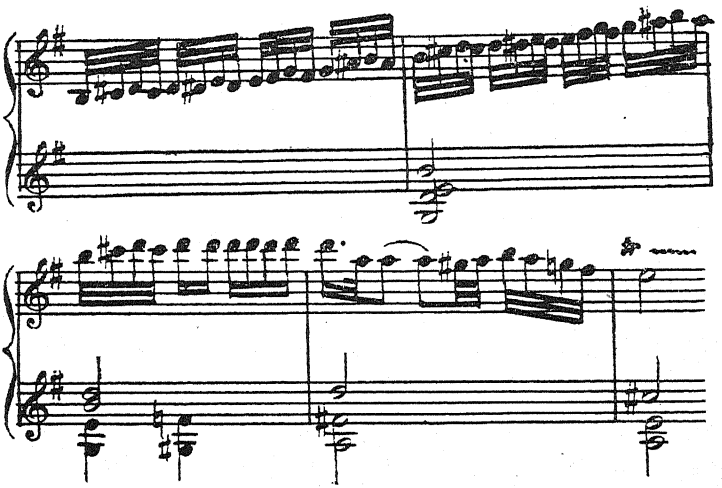
Ex. 119

L'accent d'autre part est suivi d'une désinence qui peut comprendre plusieurs notes :

Symphonie 35 (Mozart)

Ex. 120

Nous avons donc le schéma anacrouse, accent, desinence.

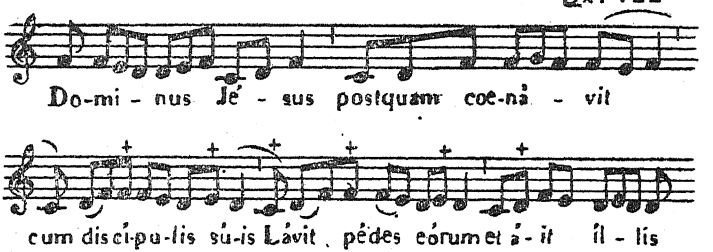
Notons que ce schéma peut s'étendre sur un nombre considérable de mesures. Une anacrouse plus développée rendra plus intense l'accent. Citons le 2e mouvement de la Symphonie en Ré (35) de Mozart (ex. 121), sans oublier Beethoven, Wagner (final de Tristan cité plus loin), Honegger[12].

Symphonie en Ré (Mozart)

Ex. 121

12. Cette remarque est due à O. Messiaen, « Technique de Mon Langage Musical » (A. Leduc, éditeur).

ACCENT TONIQUE — ACCENT EXPRESSIF.

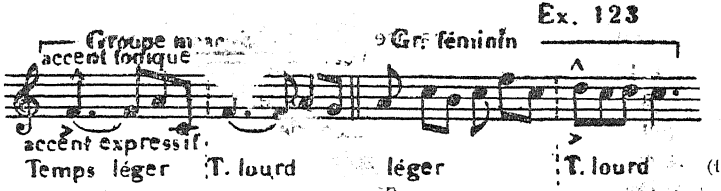
Nous n'avons jusqu'à maintenant parlé que de l'accent tonique qui présente seul un aspect [illegible]. Cet accent peut n'être pas unique. Revenons au grégorien ; nous avons vu que nous pouvons déterminer la place de l'arsis soit en tenant compte de l'accent des paroles, [illegible] (s'il s'agit d'un melisme) de la manière dont les notes sont groupées dans les neumes. C'était là simplifier le problème, car il peut se faire que l'accent d'un mot contredise l'accent d'un neume (ce que nous indiquons d'une croix dans l'exemple ci-dessous[13]).

Ex. 122

Dans ce cas il y a conflit. Généralement l'accent du mot l'emporte, il peut se présenter des cas ou il laisse la préséance à l'accent du neume.

Dans la musique classique à côté de l'accent tonique existe un accent de nature dramatique : l'accent expressif. Les deux accents peuvent coïncider :

13. Nous avons été surpris de ne voir accorder à ce fait qu'une importance secondaire. Il y a là cependant un aspect essentiel du grégorien : la polyrythmie qui en résulte crée des *dissonances rythmiques,* source de ce caractère vivant et dynamique de la monodie grégorienne. Cette seule considération explique la fadeur des adaptations de monodies grégoriennes à des textes français.

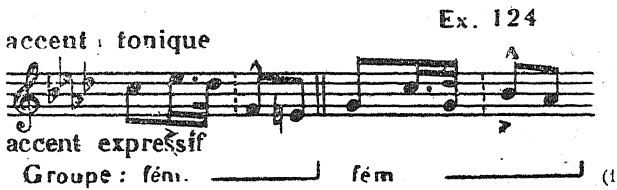
J. S. Bach

Ex. 123

(14)

(Analyse de V. d'Indy)

Ils peuvent être dissociés : Dans ce cas l'accent expressif l'emporte car il répond à un effet spécialement recherché et voulu du compositeur.

Ex. 124



(14)

(Beethoven) An. V. d'Indy

PÉRIODES.

Ces groupes rythmiques que nous venons d'étudier, se lient de manière à constituer soit une phrase, soit simplement une proposition.

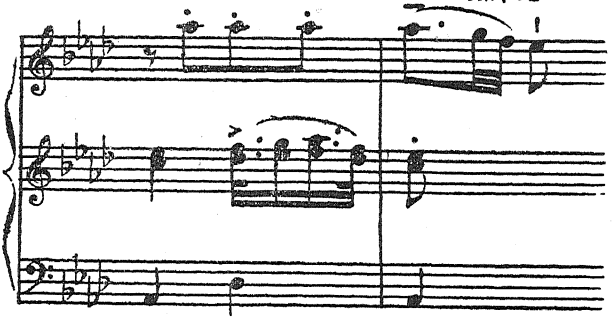
Les groupes peuvent être de même genre ou de genres différents.

Citons, à titre de curiosité, deux mesures de Mozart ou il superpose deux groupes : l'un féminin, l'autre masculin.

14. V. d'Indy, « Traité de composition » (Durand et Cie, Paris).

Symphonie en mi (Mozart)

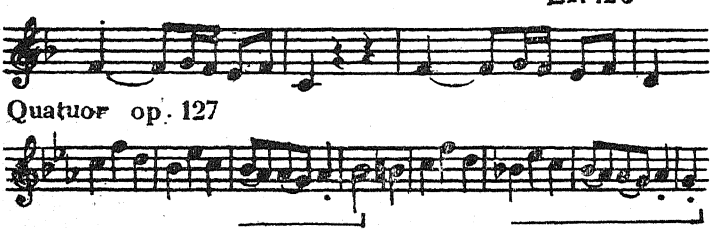
Ex. 125



Au XVIII^e siècle et au début du XIX^e très souvent ces périodes s'inscrivent dans un groupe de quatre mesures. Cependant il est préférable de parler de proportion et d'équilibre entre les périodes plutôt que de fixer un nombre de mesures : il n'est pas rare de voir une période de six mesures répondre à une période de quatre mesures. Des phénomènes de contraction peuvent aussi modifier la longueur des périodes.

Cependant, surtout chez Beethoven le cadre de quatre mesures reste la norme d'une période. Les romantiques et les modernes devaient peu à peu se libérer de cette carrure.

Quatuor op. 18 (Beethoven)

Ex. 126

III. — PÉRIODE CONTEMPORAINE

Si jusqu'ici nous avons rattaché l'étude de certains aspects du rythme à telle ou telle période de l'histoire de la musique, plus par préoccupation didactique que par souci de l'histoire, nous pouvons, en arrivant à la période contemporaine lier assez étroitement les diverses expérimentations rythmiques qui ont pu être tentées, aux divers courants musicaux que nous nous sommes efforcés de décrire dans la 1re partie. Cela s'explique : Les problèmes rythmiques, cessant d'être subordonnés à des préoccupations mélodiques et harmoniques (contrapunctiques), ont attiré sur eux l'attention de telle sorte que des analogies se sont établies et que des procédés d'écriture mélodiques sont devenus procédés rythmiques. Ainsi le rythme, qui jusqu'alors vivait caché à l'ombre du complexe mélodie-harmonie, s'en détache, acquiert son autonomie, s'organise c'est-à-dire qu'il tend à prendre forme d'êtres rythmiques, d'organismes rythmiques aux fonctions définies. Et ses rapports avec la mélodie se multiplient, se diversifient d'autant plus qu'il s'est rendu libre.

Comment s'est opéré cette libération rythmique ?

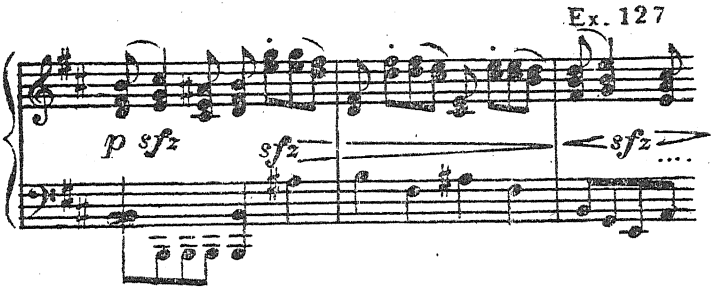
Nous mettrons là encore, Debussy au centre, c'est-à-dire au confluent de courants divers, et au point de départ d'expériences décisives, dont celles de Stravinsky.

Debussy-Stravinsky.

La musique classique, nous l'avons vu, se caractérise par une carrure déterminée des phrases mélodiques et par la coïncidence des temps lourds avec la barre de mesure.

Passion St Matthieu (J. S. Bach)

Ex. 127

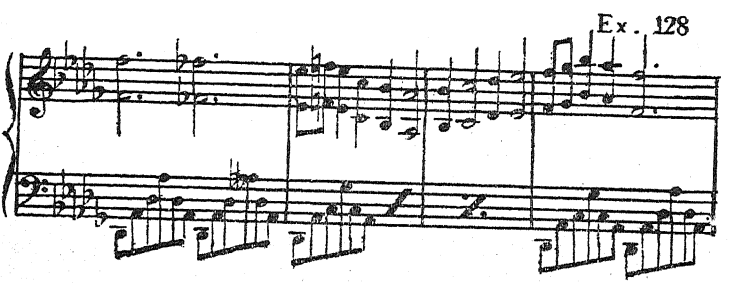


Cette sobriété et cette rigueur rythmique peu à peu feront place à une liberté qui conduira aux audaces de Debussy, au langage révolutionnaire de Stravinsky. Faisons quelques tests pour suivre cette évolution :

Dans un nocturne de *Chopin* nous notons un exemple particulièrement intéressant :

Nocturne (Chopin)

Ex. 128



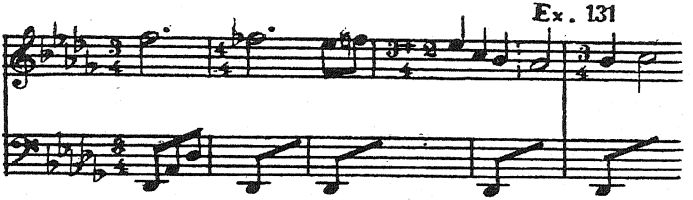
Les règles d'accentuation classique et le respect d'une barre de mesure établie sur la base d'un 6/4 auraient fait écrire ainsi ce passage par un contemporain de Beethoven :

Ex. 129

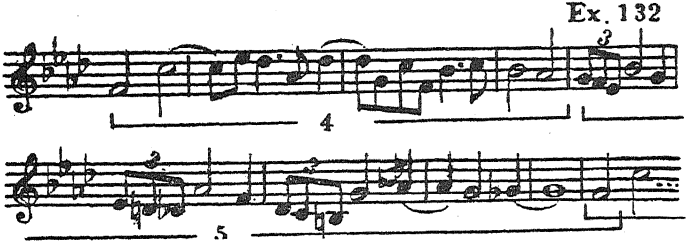
La structure rythmique de ce passage, tel qu'il est écrit, résulte d'un étirement et d'une inscription dans la trame mélodique, d'un mordant :

Ex. 130

Cependant qu'on nous permette de voir là une équivoque avec un véritable polyrythmie dont on peut s'imaginer que Debussy l'a ressentie.

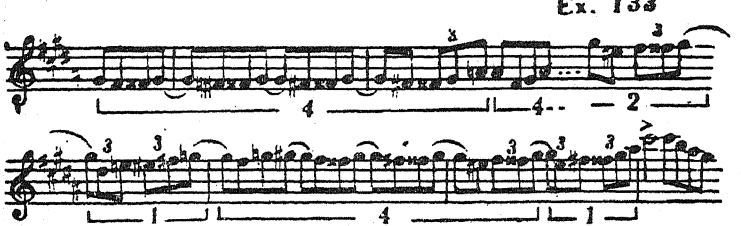
Ex. 131

Malgré une telle audace Chopin garde fidèlement le souci de périodes régulières. Il n'en est plus de même chez Wagner.

Tristan (Wagner)

Ex. 132

A une période de 4 mesures, succède une autre de 5 mesures (allongement des valeurs terminales). Ce passage continue par une suite de périodes de 4, 6, 7, (4), 1, (4), 2, 4 mesures dont certaines (celles notées entre parenthèses) viennent interrompre une période unique (7 + 1 + 2) introduisant un effet de vague rythmique, sorte de suspension du temps. Dans ses développements lyriques, on trouve de nombreux exemples tels que celui du final de Tristan ou l'accent expressif se trouve précédé d'une anacrouse de 14 mesures (ex. 133), dans laquelle le battement rythmique, introduit par les triolets, détermine la métrique suivante :

4, 4, 2, 1, 3, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 4, 1, accent

Tristan (Wagner)

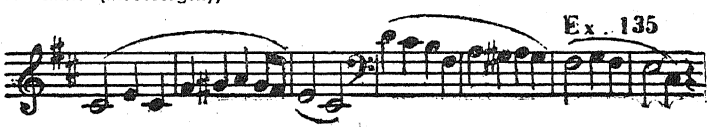
Ex. 133

Par ailleurs, Wagner use parfois de syncopes, de liaisons, de telle sorte que la notion de mesure se trouve très amoindrie :

Parsifal (Wagner)

Ex. 134

Chez les Russes la carrure classique est souvent absente; témoin cette phrase mélodique tirée de la Kovantchina :

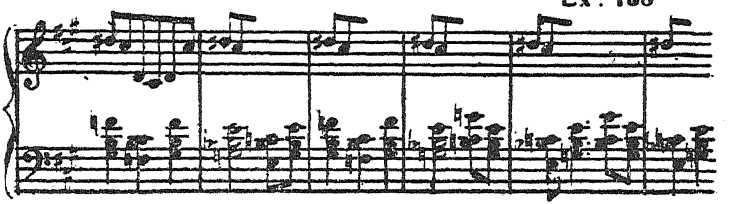
Kovantchina (Moussorgsky)

Ex. 135

Nous pouvons alors mieux comprendre la liberté rythmique dont use Debussy; lorsque celui-ci écrit ses premières œuvres déjà l'accentuation s'est dissociée de la barre de mesure qui n'est plus là que pour faciliter (ou gêner) la lecture. Et la carrure n'est plus de règle.

Toutefois ce regard jeté en arrière ne saurait amoindrir la surprise que nous éprouvons devant certaines innovations debussystes. Prenons le prélude « Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir ».

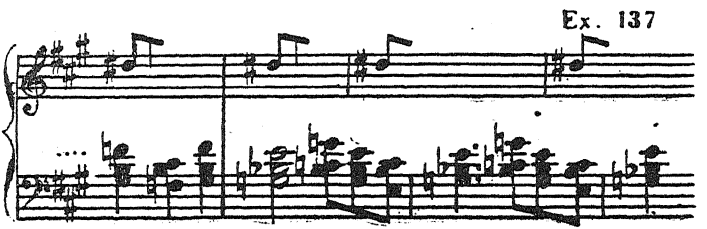
« Les sons... » (Debussy)

Ex. 136

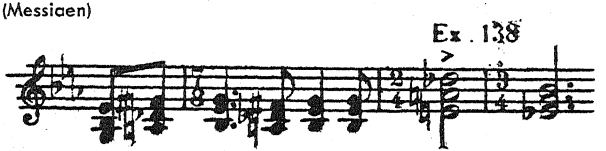


(Durand et C^ie, éditeur-propriétaire, Paris.)

Si nous transcrivons la ligne mélodique, comme nous l'avons fait dans l'exemple de Chopin en recherchant une certaine rigueur de notation, nous obtenons ceci :

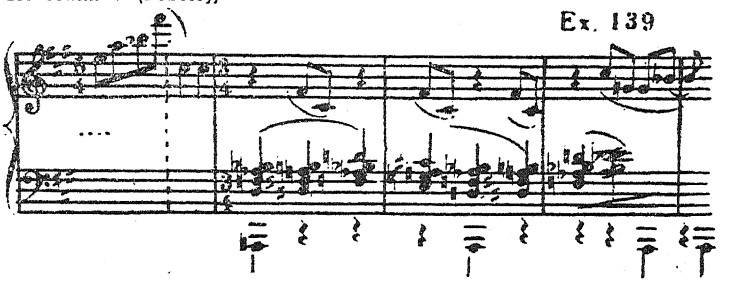
Ex. 137

Tout un certain aspect de la rythmique de Messiaen se trouve là en germe :

Harawi (Messiaen)

Ex. 138

Mais dans ce même prélude de Debussy il est un exemple plus étonnant encore dont la complexité malgré le maquillage d'un 3/4, a du charmer D. Milhaud.

« Les sons... » (Debussy)

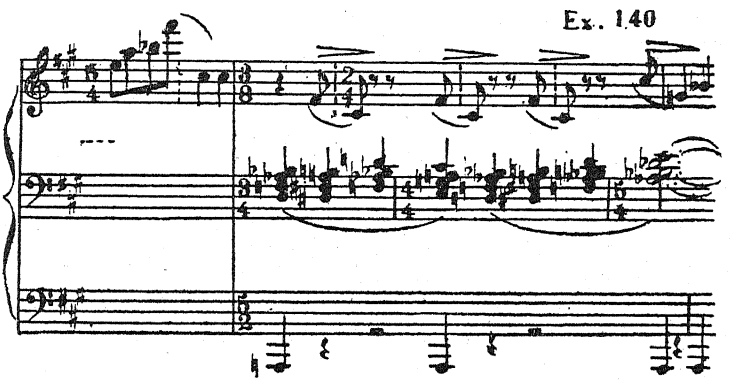
Ex. 139



(Durand et C^ie^, éditeur-propriétaire, Paris.)

En recherchant une notation plus précise nous obtenons :

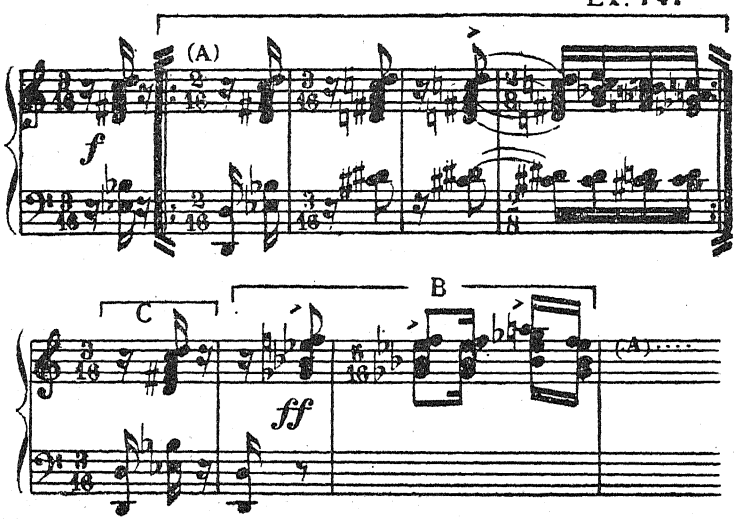
Ex. 140



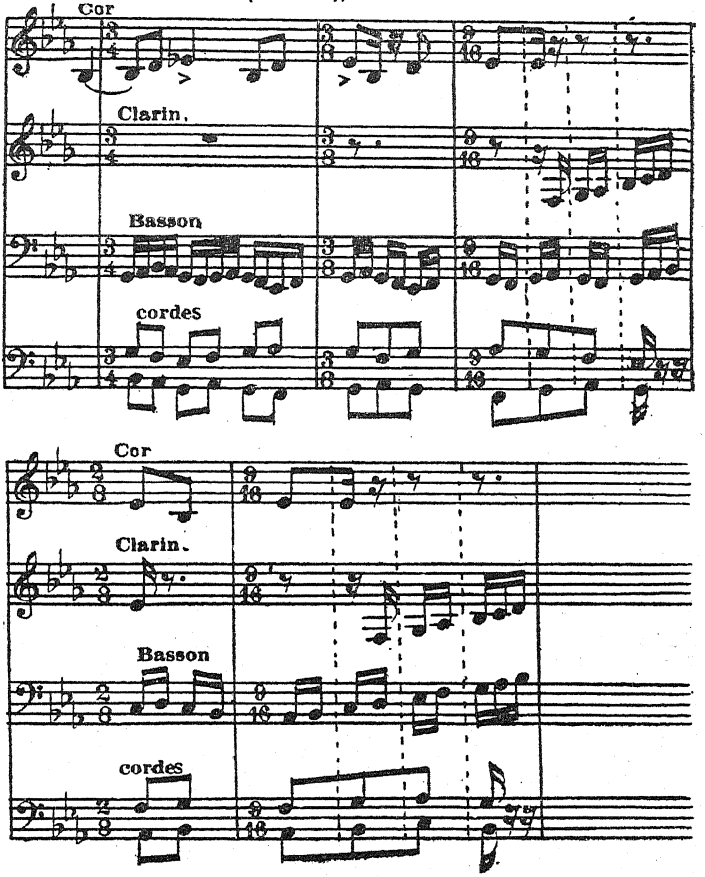
Nous ne pouvons que renvoyer à l'exemple que nous donnons de Milhaud en parlant de polyrythmie.

La liberté rythmique conquise par Debussy permit à Stravinsky de puiser librement dans le Folklore ou les modes ecclésiastiques de Russie, et son rationalisme lui fit chercher une écriture logique : Rejetant la mesure comme unité de pensée, il se réfère à une valeur brève choisie comme commun dénominateur et le temps ainsi uniformément divisé devient pour lui matière aux jeux les plus variés, à la fois gratuits et magiques selon qu'on les perçoit avec l'intelligence ou avec le corps. C'est d'ailleurs là toute l'évolution de Stravinsky : du corps à l'intelligence, du « Sacre » au « Dumbarton Oaks Concerto ».

Sacre (Stravinsky)

Ex. 141

(Boosey and Hawkes, éditeur-propriétaire, London.)

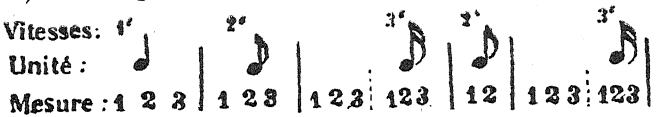
Ce fragment (ex. 141) se présente comme un rondo rythmique ou le thème rythmique A (anacrouse, accent, désinence) d'une

Dumbarton oaks concerto (Stravinsky) Ex. 142

(Copyright 1938 by B. Schott's Söhne, Mainz.)

valeur de 11/8 alterne avec un thème B varié dans ses valeurs[15]. Parfois intervient une brève incise rythmique qui brise la continuité du développement (c).

Dans l'ex. 142 le jeu est plus subtil. Entre temps (cf. l' « histoire du Soldat ») Stravinsky a introduit le principe du *changement de vitesse*. C'est-à-dire que le battement uniforme servant de base à la métrique peut être accéléré ou ralenti par une démultiplication relativement simple.

Le fragment ci-dessus peut donc être compté, en vue de l'exécution, de la façon suivante :



Nous avons désormais tous les éléments pour suivre le développement du rythme dans la musique contemporaine.

D'une part la musique modale a redonné un sens rythmique basé sur *la répétition d'une valeur brève* prise pour unité; c'est alors la possibilité de s'évader des nombres 2, 3, 4 indéfiniment répétés pour aborder les valeurs les plus diverses, combinées en toute liberté.

D'autre part la phrase mélodique cessant de s'aligner sur quelque barre de mesure traçée à l'avance, sous entend celle-ci, l'intériorise (et il appartient à l'exécutant de la saisir); il en résulte un contrepoint bien plus vivant usant d'une diversité de valeurs non limitée.

Chaque école ayant associé des préoccupations rythmiques

15. O. Messiaen analyse ce passage d'une manière quelque peu différente, basée sur ce qu'il appelle « Personnages rythmiques ».

propres à ses recherches mélodiques et harmoniques, nous reproduisons en conservant les mêmes têtes de chapitre, le schéma adopté dans la première partie.

ECLATEMENT DE LA RYTHMIQUE CLASSIQUE.

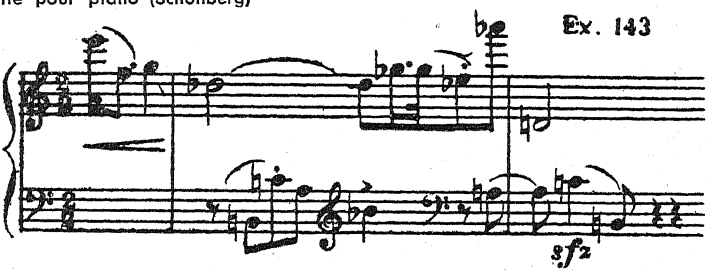
Ecole atonale.

Dans cette école, le souci de ne donner la prédominance à aucun degré de la gamme (faute de quoi l'on risque de réintroduire des fonctions tonales) se transpose, dans le domaine rythmique, dans la recherche d'un perpétuel renouvellement des figures rythmiques.

Par ailleurs, tout le travail de contrepoint auquel il est fait appel pour varier les figures mélodiques, détermine des recherches d'ordre contrapunctique dans le domaine du rythme, resserement, élargissement, rétrogradation (inversion) des valeurs.

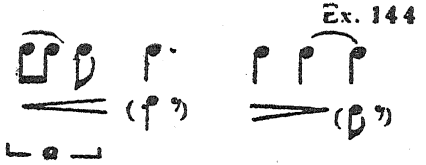
Nous donnons ici 3 exemples tirés de la Suite pour clavier de Schönberg.

Suite pour piano (Schönberg)

Ex. 143

(Universal Edition, éditeur-propriétaire, Wien.)

On voit, à la porté supérieure, ce souci d'éviter la répétition des valeurs. A la portée inférieure la récurence mélodique (si do la, la do si) s'accompagne d'une rétrogradation rythmique dont les valeurs ont été multipliées par deux :

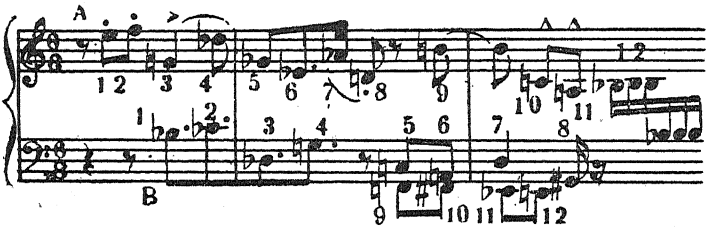
Ex. 144



Valeur centrale — Rétrogradation de a; valeurs × 2.

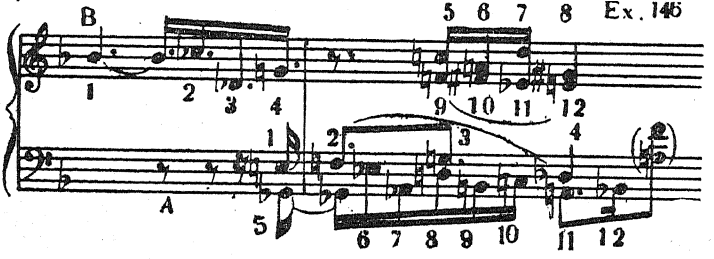
Prélude Exposition :

Ex. 145



Réexposition :

Ex. 146



(Copyright 1925 by Universal Edition, Wien.)

En comparant la réexposition à l'exposition[16] on constate :

1° l'inversion des voix (A et B),

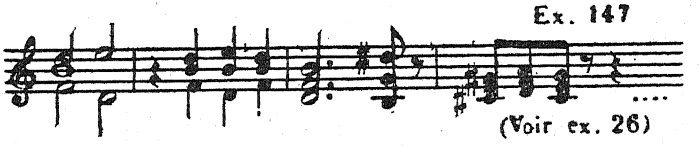
2° la transposition B de la série, se trouve en valeurs réduites. La série A est affectée d'une figure entièrement nouvelle.

Ce renouvellement continu et ces recherches de contrepoint rythmique devaient se poursuivre jusqu'à Boulez chez lequel existent de véritables séries rythmiques susceptibles de subir toutes les transformations dont peuvent être affectées une série mélodique, (dans un climat rythmique utilisant toutes les possibilités offertes par l'extrême liberté dont nous sommes redevables à O. Messiaen. — Voir plus loin).

Ce double souci de non répétition et de variation contrapunctique pourraient faire craindre dans les œuvres atonales quelque compartimentement, si un soin extrême n'était accordé à la structure générale. La continuité du développement trouve très souvent, en effet, son assise dans le rythme. Généralement les œuvres de cette tendance s'efforcent de créer une tension par un resserrement des valeurs et des divers contrepoints puis une détente, de telle sorte que l'œuvre présente le schéma agrandi : anacrouse, accent, désinence.

Pierrot Lunaire (Schönberg)

Ex. 147



(Voir ex. 26)

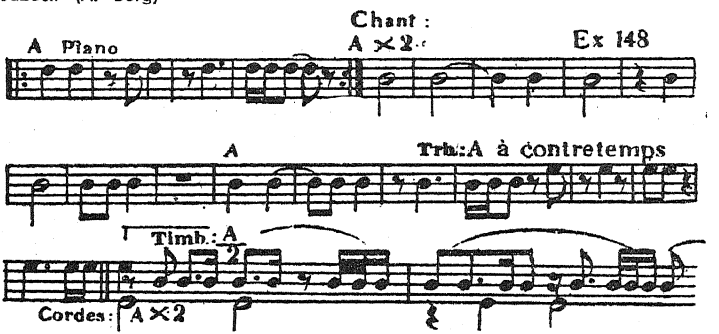
(Universal Edition, éditeur-propriétaire, Wien.)

16. Dans son « Introduction à la Musique de Douze Sons » R. Leibowitz fait l'analyse sérielle de ces fragments.

Parfois nous avons a faire à un crescendo continu...

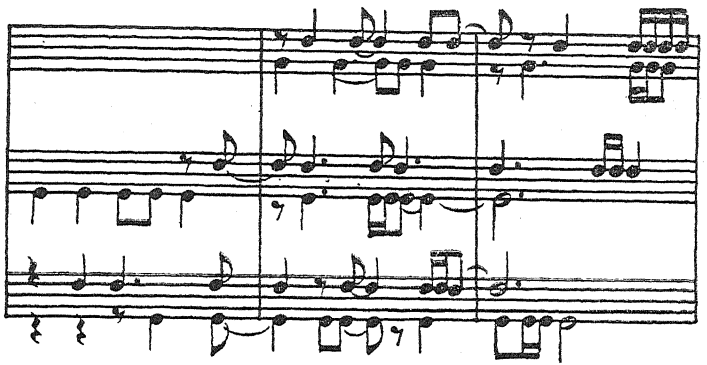
Nous donnons : pour terminer ces quelques observations sur la rythmique atonale, quelques mesures tirées du dernier acte de Wodzech, (Alban Berg). Wodzech a tué son amie, il se réfugie dans un bouge; un piano un peu faux, un chœur de buveurs forment le décor, une fille de joie vient entreprendre Wodzech, voit du sang sur celui-ci... Toute cette scène d'une très grande intensité dramatique se présente comme une variation d'un thème rythmique :

Wodzech (A. Berg)



(Copyright 1931, by Universal Edition, Wien.)

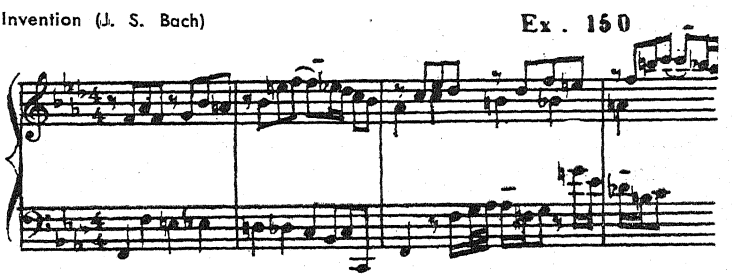
La scène se termine par un crescendo ou le thème rythmique est repris en imitation.

Wodzech (A. Berg) **Ex. 149**

(Universal Edition, Wien.)

Polyrythmie : D. Milhaud.

Nous avons rencontré déjà un exemple de polyrythmie chez Debussy. On peut se demander en quoi cette polyrythmie diffère de la polyphonie. Si l'on jouait, sur des instruments de percussion les valeurs rythmiques d'une fugue de Bach, le résultat obtenu pourrait-il s'appeler polyrythmie ?

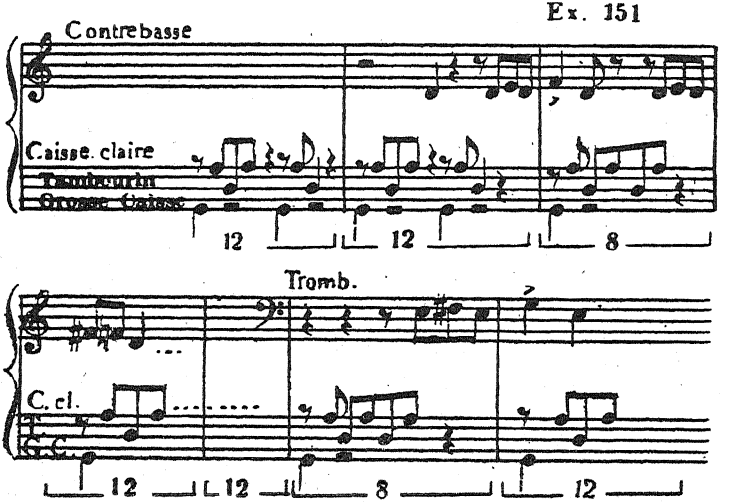
En relisant un fragment d'une invention à 3 voix de Bach nous constatons la coïncidence des temps lourds de chacune des lignes mélodiques avec un temps fort (ou demi fort).

Invention (J. S. Bach) **Ex. 150**

Il n'en est plus de même, dans le cas de polyrythmie. En effet, dans celle-ci, 2 éléments peuvent entrer en jeu :

a) Accompagnée ou non d'une mélodie une figure rythmique peut présenter l'aspect d'une cellule comportant anacrouse, accent, désinence : Dans ce cas pour qu'il y ait polyrythmie les accents des divers thèmes rythmiques devront ne pas se référer à quelque temps fort commun.

b) Le jeu de nombres introduit par Stravinsky linéairement est repris polyphoniquement. Très souvent les deux éléments jouent ensemble.

Création (Milhaud)

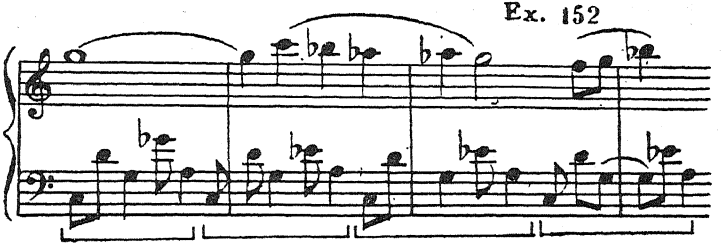
Ex. 151

Max Eschig, éditeur-propriétaire, Paris.

Dans ce numéro de la « Création », Milhaud a commencé par établir un cadre rythmique, qui dans les 23 premières mesures suit le schème (en croches) : 12 + 12 + 8, répété 6 fois. Sur ce cadre évolue le thème en entrées successives; les accents mélodiques dès le début sont désaxés par rapport au cadre métrique.

Un cas particulier de polyrythmie doit être signalé : celui de « pédale rythmique[17] ». A l'origine cette pédale rythmique est confiée, soit à la batterie (mais liée à une sorte de mélodie de timbre) soit à une pédale mélodique qui coïncide avec la pédale rythmique.

7e Quatuor (Milhaud)

Ex. 152

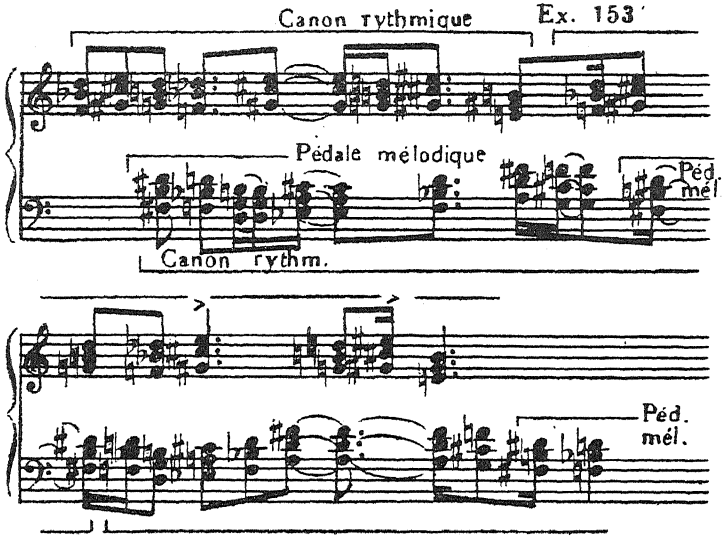


(Heugel et Cie, éditeur-propriétaire, Paris.)

17. Dans la musique classique, on appelle « Pédale » une note tenue indépendante de la polyphonie environnante. Par extension, on appelle pédale tout mouvement mélodique se répétant identique à lui-même, indépendamment de ce qui l'entoure. Par analogie, le même nom a été donné à toute figure rythmique se répétant sans souci du contexte.

Puis, chez Messiaen on assiste à la dissociation de la pédale mélodique et de la pédale rythmique.

Épouvante (Messiaen)



(Durand et C^ie, éditeur-propriétaire, Paris.)

Dans cet exemple[18] nous avons :

1° A la main droite une pédale harmonique variée dans ses rythmes lorsqu'elle est reprise.

18. Pour la facilité de la lecture, nous avons adopté une écriture verticale, non conforme à l'orthographe modale de l'auteur.

2° A la main gauche nous avons également une pédale harmonique (marquée par le crochet supérieur) ; mais celle-ci ne coïncide plus avec la période rythmique (marquée par le crochet inférieur).

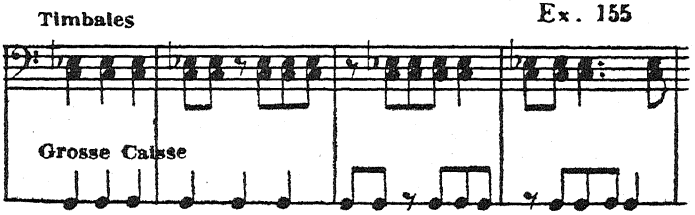
3° Entre les deux mains existe un canon rythmique :

Ex. 154

Notons que cette complexité rythmique — au contraire de ce que l'on constate dans la tendance atonale qui exprime le rythme à travers des notes — est confiée souvent à des instruments de batterie et même à de la batterie pure :

Le Dit des Jeux du Monde (Honegger)

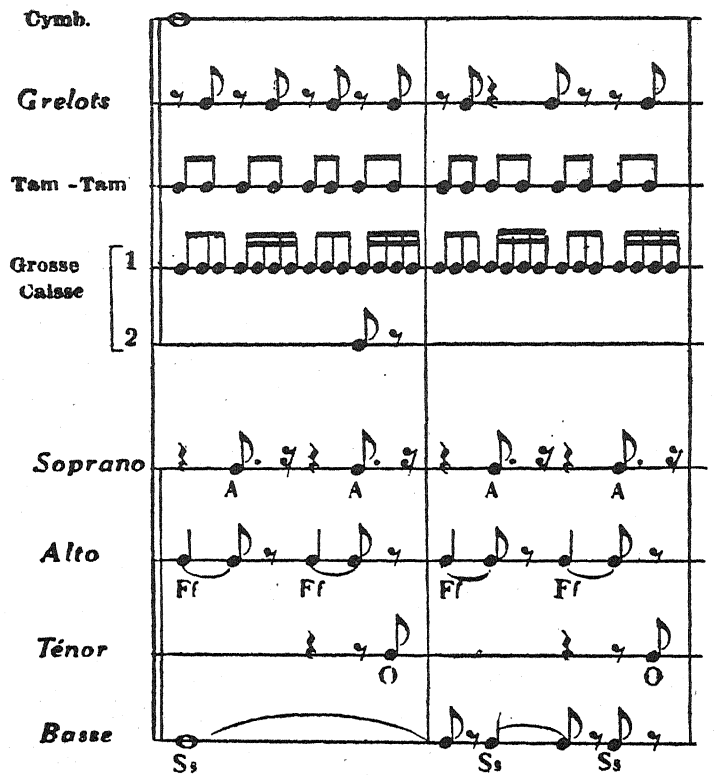
Ex. 155



(Éditions Salabert, éditeur-propriétaire, Paris.)

Coéphores (Milhaud)

Ex. 156



(Heugel et C^ie^, Paris, éditeur-propriétaire.)

Valeurs irrationnelles.

Nous nous écartons ici du plan de la 1^re^ partie. Hindemith n'a en effet apporté aucun élément nouveau en matière rythmique.

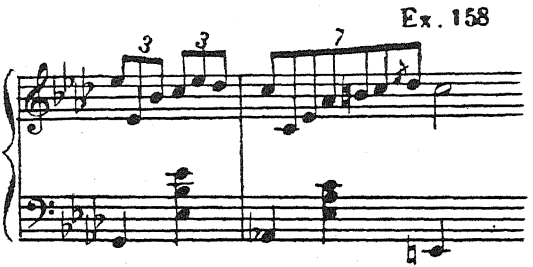
Mais il est un autre élément de la musique classique qui prend une importance toujours accrue : Le solfège classique nous a habitué à certaines valeurs de remplacement : 3 pour 2, (triolet) ou l'inverse.

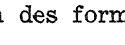
Ex. 157

Avec les romantiques la pratique de ces substitutions s'accentue, dans le cadre de la mesure.

Chopin

Ex. 158



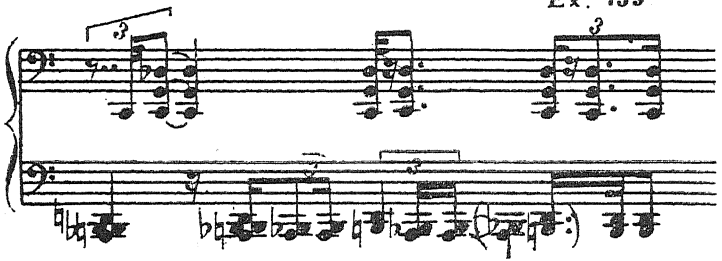
Le rythme, libéré de la mesure n'oublie pas cette précieuse ressource. Faisons observer toutefois que dans le grégorien, chez Stravinsky ou Messiaen des formules rythmiques telles que celle-ci  ne doivent pas être confondues avec

Dans le premier cas la croche garde une valeur identique et la figure vaut 5 croches; dans le second cas il y a triolet, c'est-à-dire substitution de 3 croches à 2, de telle sorte que la figure vaut 4 croches.

A. Jolivet a exploré ce domaine.

Mana (Jolivet)

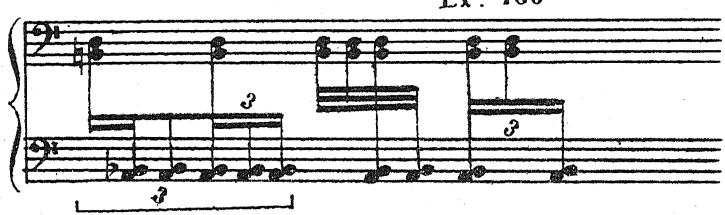
Ex. 159



(Éditions Costallat, éditeur-porpriétaire, Paris.)

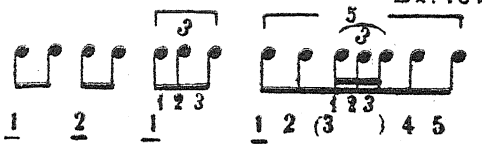
Cet exemple très simple laisse deviner l'extrême liberté rythmique introduite par Jolivet à l'intérieur du triolet ou du quintolet (ou du septolet), valeurs irréductibles aux 2/4 et 3/4 habituels, et que P. Boulez devait dénommer « irrationnelles ». Jolivet a introduit également le nombre irrationnel à l'intérieur du nombre irrationnel.

Mana (Jolivet)

Ex. 160

(Éditions Costallat, Paris.)

On peut user ainsi de n'importe quelle valeur irrationnelle au sein d'une autre : triolet dans un quintolet, ou l'inverse... Notons que le principe du changement de vitesse doit être introduit pour solfier de tels passages, tout en conservant la ou les battues initiales.

Ex. 161

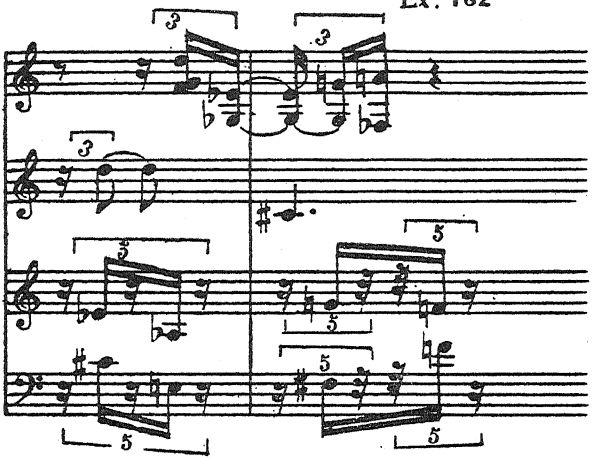


On voit qu'un exécutant prend pour unité de mesure des valeurs de plus en plus brèves (changement de vitesse) tout en conservant l'unité première. Notons aussi que dans cette dernière figure, le triolet suppose une double référence au battement initial et au battement introduit par la division irrationnelle.

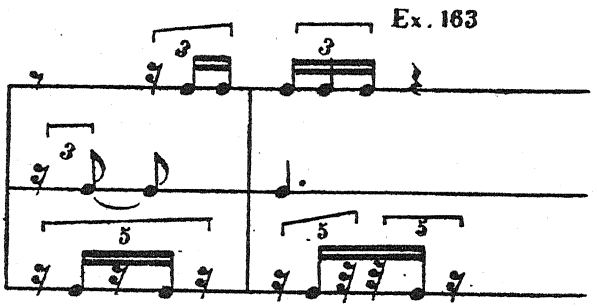
Tout ceci est relativement simple, saisi dans une mélodie unique, mais dans une trame polyphonique on aboutit rapidement à une extrême complexité.

P. Boulez, qui s'est avidement emparé des richesses possibles offertes par Jolivet, et à qui nous avions demandé un exemple très simple, nous a adressé les premières mesures d'une pièce vocale inédite.

Boulez

Ex. 162

Le schème rythmique est le suivant :

Ex. 163



La « simplicité » de l'exemple nous est un signe de la complexité à laquelle on peut atteindre et aussi de l'extrême liberté que l'on peut conquérir.

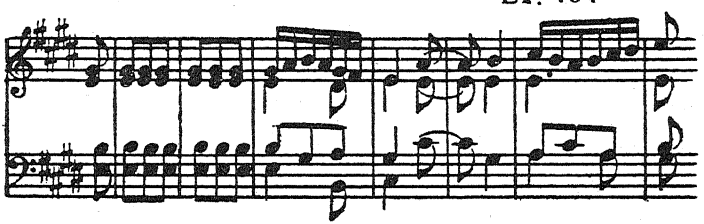
MODALISME RYTHMIQUE.

Le grégorien, par son rythme libre, ne possède pas de cannevas rythmiques préétablis. Mais ceux-ci existent dans la musique grecque, la musique indienne et dans la musique populaire. Ces cannevas pourraient être mis en parallèle avec ces cadres mélodiques préétablis qu'on appelle « modes », de sorte que nous pourrions les dénommer « modes rythmiques ».

Nous avions caractérisé le renouveau de la musique modale mélodique par trois tendances : recherche de la pureté, assimilation des conquêtes harmoniques, intégration de nouveaux modes. Ce cadre reste valable.

Conquête de la pureté. — Deux exemples montreront le chemin parcouru. Saint-Saëns transcrit ainsi un passepied de Rameau :

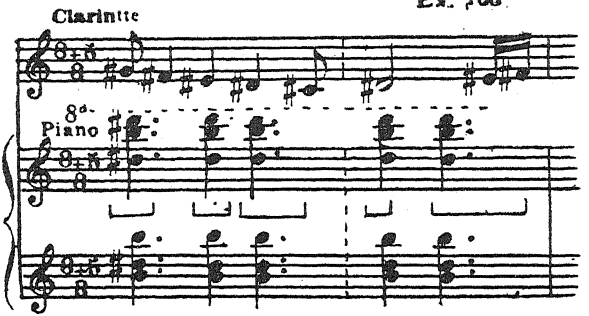
Rameau

Ex. 164

Il enlève ainsi toute la fraîcheur et le charme de ce rythme changeant, voulu par le compositeur.

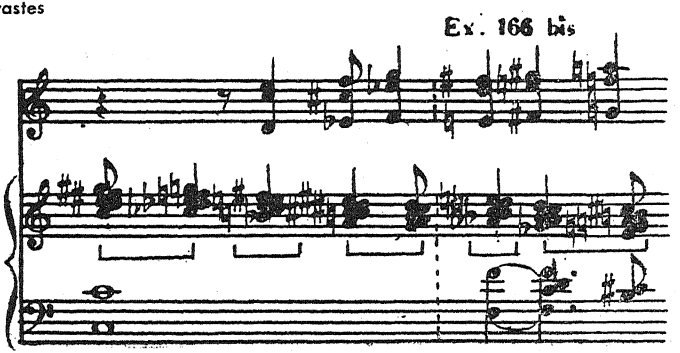
Ex. 165

En face, nous pouvons citer quelques mesures de Bartók, qui témoignent de son respect du mode rythmique adopté :

Contrastes (Bartók)

Ex. 166

Contrastes

Ex. 166 bis

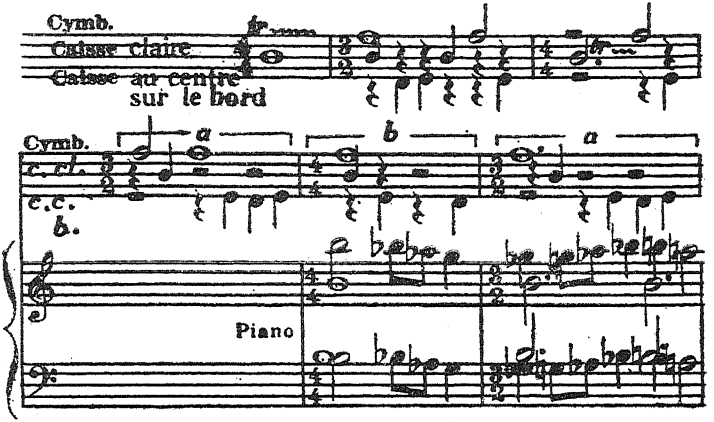


(Boosey and Hawkes, éditeur-propriétaire, London.)

Assimilation des conquêtes rythmiques. — Cette conquête de la pureté n'a pu se faire que par le jeu de la libération rythmique apportée par Debussy, Stravinsky, Milhaud.

Sonate pianos et percussion (début II[e] int) Bartók

Ex. 167



(Boosey and Hawkes, éditeur-propriétaire, London.)

Intégration des modes nouveaux.

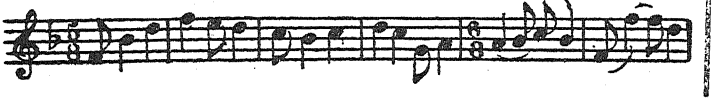
Modes grecs. — Ces modes ne se réduisent par aux seuls dactyles anapestes, trochées et iambes

Le péon crétique avait une importance primordiale.

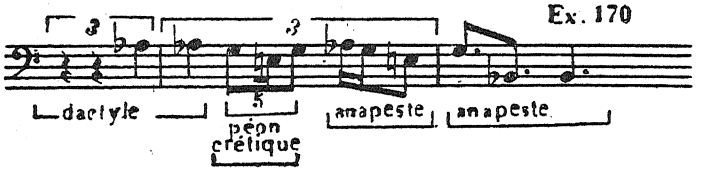
Les combinaisons offertes étaient d'une extrême richesse :

Ex. 168

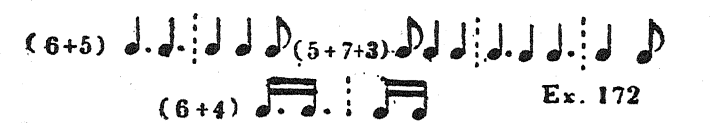
Autre exemple cité par M. Emmanuel dans sa remarquable étude de l'encyclopédie de la musique[19] :

Ex. 169

Messiaen, à partir de ces modes, pouvait écrite dans sa Messe de la Pentecôte :

Messe de la Pentecôte (Messiaen)

Ex. 170

(A. Leduc, éditeur-propriétaire, Paris.)

Modes indous[20]. — L'Encyclopédie de la musique donne 120 exemples différents. Notons tout d'abord l'extrême liberté de ces modes :

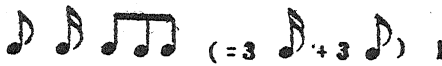


Ex. 172

19. Encyclopédie de la Musique (Delagrave, éditeur).

20 O. Messiaen, spécialisé dans la musique hindoue, enseigne depuis vingt ans à Paris et à l'étranger les règles découlant des Decî-Talâs de l'Inde, que nous résumons très brièvement ici. Pour plus de détails, consulter son « Traité de Rythme » (A. Leduc, édit.).

Souvent ces rythmes usent d'augmentations ou de diminutions (valeurs doublées, ou l'inverse).

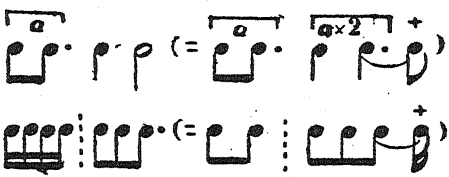


Ex. 173

Ces augmentations ne se font pas seulement par 2, comme dans la musique occidentale, mais par 1 1/2 (par ajout du point).

Ex. 174

Ils comportent ce que Messiaen devait appeler une valeur ajoutée (valeur brève ajoutée, que nous indiquons par une croix).



Ex. 175

Enfin nombre de figures employées se présentent comme symétriques par rapport à une valeur centrale :

Ex. 176

De telles figures lues à l'endroit ou à l'envers sont identiques; elles ne permettent pas une rétrogradation, d'où le nom que leur a donné Messiaen de rythmes « non rétrogradables ».

Un mode rythmique semble résumer tous les autres, le Ragavardhana :

Ex. 177

ou son équivalent :

Ex. 178

Ce rythme, dans l'analyse qu'en propose O. Messiaen, est composé : *a*) de trois croches dont l'une comporte une valeur ajoutée déterminant ainsi un rythme non rétrogradable; *b*) d'une augmentation (valeurs doubles) inexacte (négligeant la valeur ajoutée).

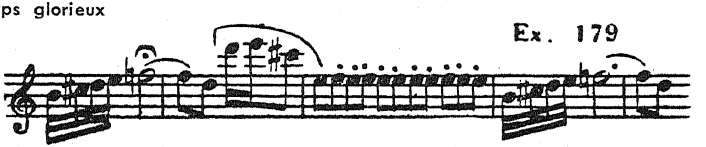
SYNTHÈSES ET EXPÉRIENCES

Une œuvre importante s'est édifiée au cours de ces quinze dernières années, qui a fait la synthèse de ces richesses rythmiques que nous avons inventoriées : celle d'Olivier Messiaen.

Le grégorien et Stravinsky lui ont fourni ce battement indéfiniment répété, matière à toutes les virtuosités :

Corps glorieux

Ex. 179

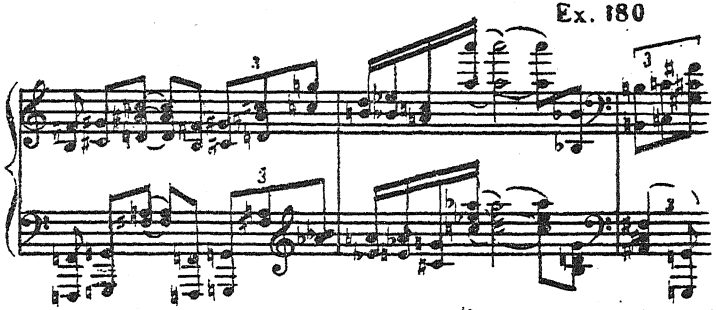


(A. Leduc, éditeur-propriétaire, Paris.)

La musique classique (V. d'Indy) lui a donné ce souci de l'accentuation (anacrouse, accent, désinence).

Amen de l'Agonie de Jésus (Messiaen) (21)

Ex. 180

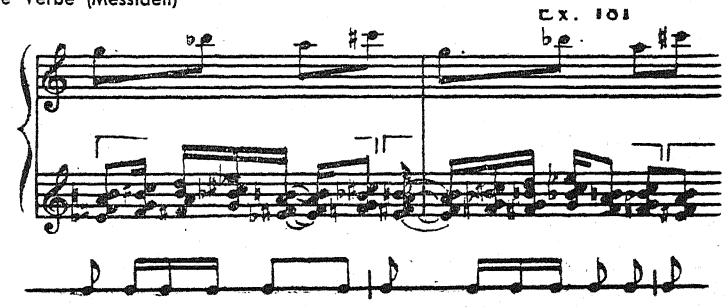


(Durand et C^ie^, éditeur-propriétaire, Paris.)

Milhaud lui offrait ces pédales mélodiques et rythmiques qu'il devait désarticuler en pédales rythmiques et en pédales mélodiques.

Le Verbe (Messiaen)

Ex. 181

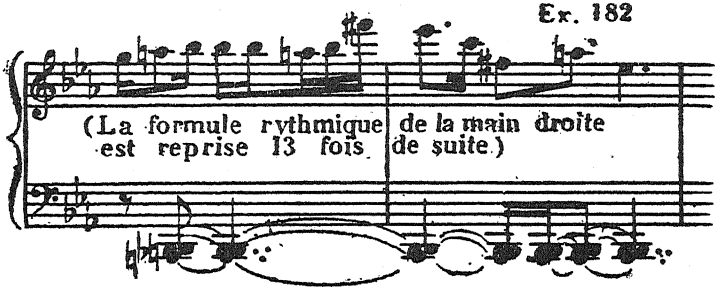


(A. Leduc, éditeur-propriétaire, Paris.)

21. Analysé par O. Messiaen dans « Technique de Mon Langage Musical » (A. Leduc, éditeur).

Rythmes grecs (M. Emmanuel), rythmes indous allaient lui permettre de coordonner les éléments précédents en un langage neuf extrêmement caractéristique, qui s'inscrit dans le courant modal par l'emploi de nombreuses cadences rythmiques.

Katchikatchi les Etoiles (Messiaen)

Ex. 182

(A. Leduc, éditeur-propriétaire, Paris.)

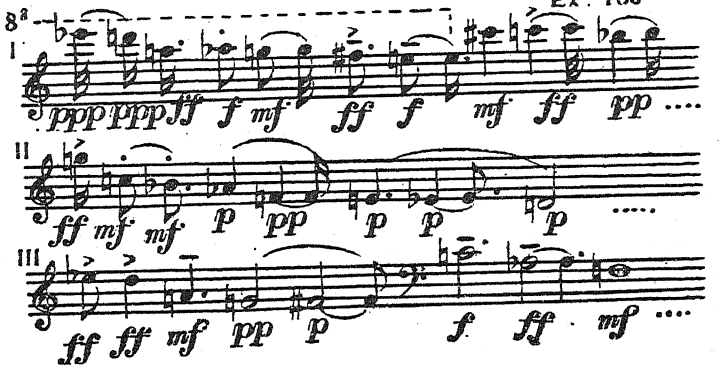
Dans ces dernières œuvres, Messiaen intègre à son écriture rythmique le résultat d'expériences diverses.

En effet, cette libération du rythme vis-à-vis de la mélodie, ce plein feu sur le rythme seul devaient amener les compositeurs à jouer avec divers éléments constitutifs du rythme.

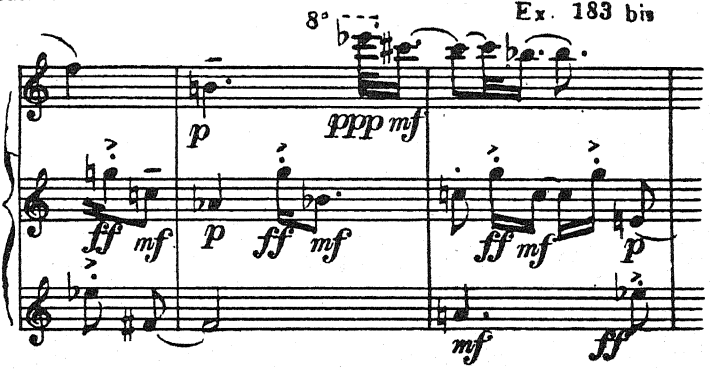
C'est ainsi que nous avons vu apparaître des œuvres dont l'élément moteur se trouvait être :
l'intensité (thème d'intensité, Marina Scriabine),
l'attaque (contrepoints d'attaques, Messiaen),
la dynamique (orchestre de postes de T. S. F. de J. Cage).

C'est ainsi que Messiaen a été amené à écrire avec des « modes de valeurs et d'intensités » dans lesquels chaque note se trouve liée à une certaine intensité, une certaine attaque, une certaine durée. Pour chacun de ces modes les nombres mesurant

les durées constituent une progression arithmétique dont la raison est une 𝅘𝅥𝅯 pour le 1er, une 𝅘𝅥𝅰 pour le 2e, une ♪ pour le 3e; Messiaen les dénomme, par analogie : « modes chromatiques ».

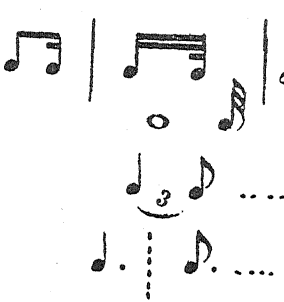
Ex. 183

Modes de valeurs...

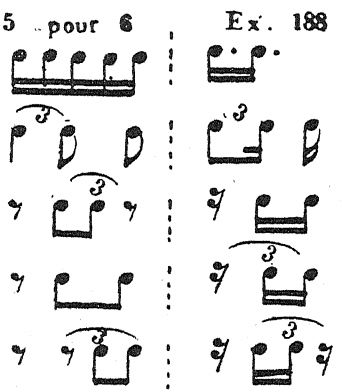
Ex. 183 bis



(Durand et Cie, éditeur-propriétaire, Paris.)

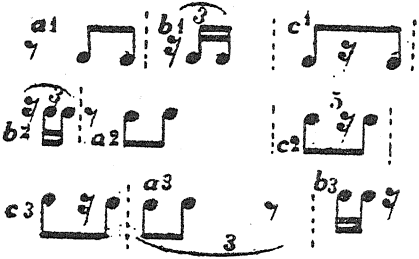
Ainsi à partir de la cellule il déduit :

Ex. 187

Il monnaie cette dernière formule :



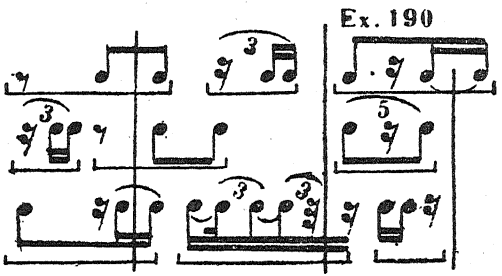
Voici un exemple de structure rythmique dont nous donnons en dessous une transcription mesurée :

Ex. 189



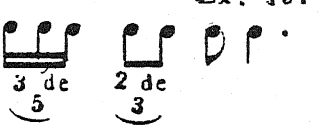
a^3 = rétrogadation de a^1 en valeurs irrationnelles; $a^2 \equiv a^1$.
b^3 = rétrogradation de b^1, abandon des valeurs irrationnelles; $b^1 \equiv b^2$.
c^2 = c^1 en valeurs irrationnelles; $c^3 \equiv c^1$.

Ex. 190



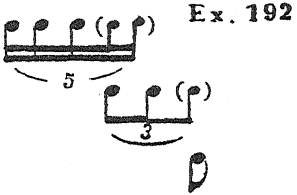
Notons enfin que, grâce au magnétophone, Boulez a pu écrire des rythmes aussi complexes que ceux-ci :

Ex. 191



La notation 3 de 5 signifie que l'on prend les 3 premières valeurs d'un quintolet, 2 de 3 = les 2 premières valeurs d'un triolet, de sorte qu'il convient de penser :

Ex. 192



III

TIMBRES

« A Pierre SCHAEFFER, dont une intuition géniale a fait don de tout l'univers sonore à la Musique. »

I. — RENOUVEAU DE LA FACTURE INSTRUMENTALE.

Facture ancienne, échelles nouvelles.

L'au delà du 1/2 ton.
Mélodies de timbre ou le piano préparé....

L'électronique.

Le Martenot.
L'Ondioline.

II. — PROBLÈMES MUSICAUX RADIOPHONIQUES.

De l'écoute indirecte.
De la mise en ondes.
De la musique radiophonique.

III. — MUSIQUE CONCRÈTE.

Un ensemble de procédés.

Action sur le timbre.
Action sur le déroulement du temps.
Un facteur nouveau : l'espace.

Une certaine philosophie.

Matériau nouveau : bruits, sons « épais ».
Mode d'emploi nouveau.

I. — RENOUVEAU DE LA FACTURE INSTRUMENTALE

« La musique — dans le sens harmonique du terme — a maintenant atteint son plafond. Ce plafond ce ne sont pas les musiciens du XX[e] siècle qui le crèveront... » (O. Messiaen.)

La musique contemporaine, en effet, triture les 12 1/2 tons de façons très diverses, n'osant pas aborder franchement l'au delà du 1/2 ton. Faut-il voir là, chez les compositeurs, la peur de quelque mur sonique? Je ne le pense pas, mais un problème de facture se pose qui n'est pas résolu encore : nous sommes dans un temps de recherche, d'expérimentation.

Il est difficile, et sans doute prématuré, de vouloir dégager dès maintenant les grandes lignes directrices de ce renouveau du matériel et du matériau sonore. Toutefois l'électronique, le complexe micro - haut-parleur, prennent chaque jour une place plus large dans la vie musicale, non seulement dans un rôle de diffusion de la musique, mais encore dans le domaine de la production du son, dans le domaine de la facture instrumentale.

FACTURE ANCIENNE, ÉCHELLES NOUVELLES.

L'au delà du 1/2 ton. — Les premiers essais de musique à 1/4 de ton remontent à une trentaine d'années : clarinette, piano, harmonium offrirent le matériel nécessaire à ces premières réalisations.

Pour le piano : il s'agit à vrai dire de 2 pianos, l'un accordé au diapason normal, le second étant accordé 1/4 de ton au-dessus.

Wichnegradzky a conçu un harmonium accordé en 1/4 de ton, dont le clavier comporte des touches supplémentaires : un tel instrument est extrêmement précieux, étant donné son caractère polyphonique. Seul un instrument de ce genre peut permettre au compositeur de se familiariser avec le monde du 1/4 de ton. Mais le clavier à touches supplémentaires crée une difficulté : le clavier est évidemment historiquement lié au « tempérament » introduit par J.-S. Bach. Cependant, bien que le piano conditionne, d'une façon plus ou moins sous-jacente, plus d'une pensée musicale, il ne faut pas oublier qu'il répond à une conformation de la main, et non pas à un système musical qui puise la matière dans les 12 1/2 tons tempérés. On peut faire du piano un instrument transpositeur, et c'est ce qu'a compris Julian Carrillo, ancien directeur du Conservatoire de Mexico. J. Carrillo, dans une soirée organisée par le Cercle Culturel du Conservatoire, nous présenta un piano à 1/3 de ton, dont le clavier restait normal, c'est-à-dire que d'une touche à l'autre on progresse non plus d'un 1/2 ton mais d'un 1/3 de ton.

La main joue :

L'oreille entend :

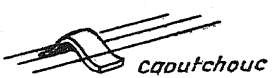
On peut pareillement concevoir des pianos à 1/4, 1/5, 1/6 de tons, ces derniers intervalles étant très perceptibles à l'oreille, qui va jusqu'à distinguer l'intervalle de 1/25e de ton (épreuve du concours de musicien metteur en ondes de la R. T. F., réalisée grâce au Martenot).

Ces intervalles plus petits que le 1/2 ton ne sont pas plus arbitraires que le 1/2 ton tempéré. En poussant plus loin le souci qu'a eu Hindemith, de baser la musique sur des données physiques, on est amené à considérer des harmoniques « fausses » qui introduisent, après la 8e, la 5e, la 3e, la 2e, des intervalles plus petits que le 1/2 ton.

Mélodies de timbre ou le piano préparé. — Au cours de l'année 1949-1950, John Cage vint à Paris présenter son « piano préparé ». Les diverses sonates présentées nous introduisirent dans un monde sonore nouveau tout à fait étrange : il ne s'agit rien moins que de donner à chaque note du piano un timbre particulier, une registration spéciale. Malgré la multiplicité des trucages, les sonorités nouvelles ainsi obtenues peuvent être groupées en deux familles :

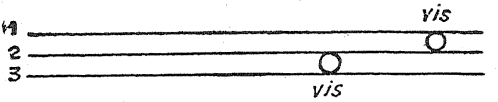
1° Les sonorités mates.

La mise en contact d'une corde de piano avec un morceau de caoutchouc détermine un effet de sourdine qui (chose curieuse, le même effet est observé dans le cor lorsqu'on utilise la sourdine) abaisse la note d'un 1/2 ton. Le son émis alors par la corde est très proche de celui d'un instrument de percussion en bois.



2° Les sonorités métalliques.

On introduit une ou deux vis entre les cordes (on sait que sur une grande partie de son registre le piano est doté de trois cordes par note) d'une note de piano; il en résulte une mise en relief d'harmoniques aigues ou graves.



Selon la place de la vis, le dosage des harmoniques varie, et l'on dispose d'une variété extraordinaire de coloris. On peut garder une des cordes (n° 1) avec sa vibration naturelle. On peut également utiliser deux vis et obtenir un son très complexe par une double préparation. En mettant la pédale P, seules les deux cordes de droite sont percutées : on perd ainsi le son naturel de la corde n° 1 ou l'effet préparé entre les cordes 1 et 2 : l'emploi de la pédale, dans ce cas, équivaut à un changement complet de registre.

Notons que là où il y a double préparation, la hauteur des sons obtenus n'a plus aucune commune mesure avec celle que laisserait espérer la touche frappée. Souvent même, on obtient un son extrêmement complexe où la notion de hauteur, nettement définie, s'amenuise singulièrement.

Chaque note est donc liée à un timbre particulier : il s'en suit un schème préétabli d'orchestration, ce qu'on pourrait appeler un « mode » (ou une « série ») de timbres. Un tel procédé vient justement s'inscrire dans des recherches d'orchestration chères à l'école dodécaphonique, dans lesquelles une même ligne mélodique se trouve subdivisée en fragments confiés à divers instruments dont l'enchaînement constitue une « mélodie de timbres » (Webern).

Recherches également chères à Messiaen, qui s'efforce d'étendre à un domaine toujours plus vaste la notion de mode... (« Modes de valeurs, d'accents, d'intensité, d'attaques, de timbres. »)

Messiaen et Boulez devaient donc être séduits par le piano préparé de Cage, qui les acheminait vers d'autres recherches : celles de la musique concrète. Celle-ci, en effet, leur offre la possibilité de créer de nouveaux objets sonores qui leur serviront de base pour des modes ou des séries (*cf.* « Timbres durées » de Messiaen, cités plus haut).

L'ÉLECTRONIQUE.

Les instruments de musique électronique, depuis la dernière guerre, sont devenus nombreux. Certains se présentent à nous comme un complément mélodique du piano, sorte d'accordéon monodique, prolongement moderne du piano droit de la petite bourgeoisie du XIX^e^ siècle.

Nous n'en parlerons pas et ne retiendrons ici que deux instruments, tous les deux de facture française : les Ondes Martenot et l'Ondioline de Georges Jenny.

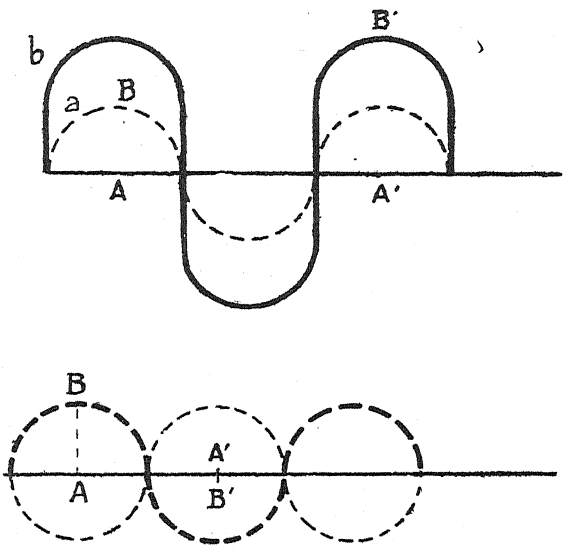
Le Martenot. — Si l'on s'amuse à jeter un cailloux dans l'eau, simple gravier ou pierre lourde, tout l'horizon recueilli en un reflet intime par l'étang s'anime et danse quelques instants sur un rythme qui tend savamment au repos. Toute cette vibration d'un reflet du monde constitue un « train d'ondes ».

Certaines de ces ondes sont larges et puissantes comme la houle, d'autres aussi minuscules qu'un friseli : leurs « longueurs d'ondes » sont différentes. Certaines sont lentes, nonchalantes, d'autres pressées et vives : leur « fréquence » varie.

Nous sommes environnés, traversés par un réseau infiniment complexe d'ondes : la lumière, les ondes de T. S. F., les rayons ultra violets, infra-rouges, les sons, ne sont que des ondes de fréquences très diverses : de 32 à 18.500 pour les sons, ces fréquences atteignent plusieurs millions pour les ondes de T. S. F., plusieurs milliards pour la lumière.

Des ondes de longueur et de fréquence différentes peuvent se rencontrer; il en résulte parfois, lorsque certaines conditions sont réalisées, des dessins complexes et fluides, des « interférences ». Le principe qui régit la formation de ces dessins est des plus simples : deux ondes de même sens se renforcent, « s'ajoutent », deux ondes de sens contraire se « retranchent ».

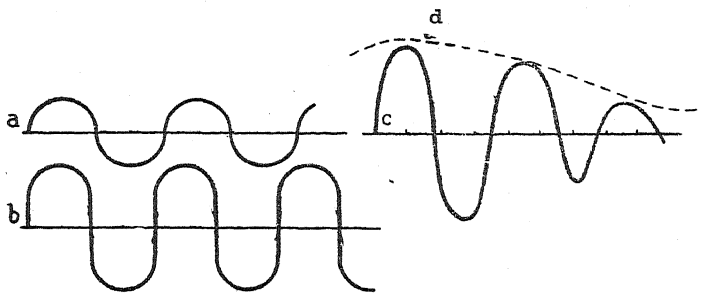
Soit une droite $o - x$. Tout ce qui lui est inférieur aura le signe —; tout ce qui lui est supérieur aura le signe +.



Si l'onde « a » est renforcée par une onde de même longueur d'onde, nous aurons une onde « b » où A'B' = AB + AB.

Si l'onde « a » est contrariée par une onde de même longueur d'onde, nous n'aurons plus d'onde (A'B' = AB — AB = O).

Si nous avons deux ondes de longueurs d'ondes différentes, il va se produire une série de renforcements et de diminutions.



Vérifiez sur le schéma : vous verrez que chacun des points de la courbe « c » correspond à la somme (ou à la différence) des deux courbes « a » et « b ».

Si maintenant on joint par une ligne « d » les pointes de la courbe « c », on obtient une onde nouvelle d'une longueur d'onde beaucoup plus accusée et donc d'une fréquence moindre. C'est là ce qu'on appelle passer d'une onde « haute fréquence » (de longueur d'onde très petite) à une onde « basse fréquence » (de longueur d'onde plus ample).

L'application de ce principe à la musique électronique, imaginé par Thérémin, a été mis au point par M. Martenot. Dans les « ondes Martenot », deux lampes émettent des ondes haute fréquence; on crée entre elles des interférences plus ou moins accusées qui suscitent une troisième onde, basse fréquence. La lèvre du corniste, l'anche du haut-bois se trouvent ici remplacées par deux ondes... Comment s'étonner alors de ce son impalpable, si plein de poésie et de douceur du Martenot?

Cependant les ondes ainsi créées ne sont pas audibles : elles doivent passer de l'état électrique à l'état mécanique ou sonore : le haut-parleur intervient alors.

Celui-ci, dans les postes de T. S. F., dans les électrophones, dans les instruments de musique électronique, pose un grave problème : la qualité du son est directement fonction de ses caractéristiques : l'un favorise les aigus, l'autre les graves. Par ailleurs, loin d'avoir l'éclat de la trompette au delà d'une certaine intensité, il laisse percevoir la nature de sa matière : le carton. Tous les instruments de musique (du violon aux timballes...) sont munis d'une caisse de résonnance spécialement étudiée qui colore le son émis : le haut-parleur en est encore au stade d'une simple caisse.

Maurice Martenot s'est attaqué tout spécialement à ce problème du diffuseur. Il utilise les défauts même des haut-parleurs pour caractériser davantage les timbres qu'il extrait de l'onde première (par exemple, le haut-parleur favorisant les aigus, renforcera les timbres gambés). En outre, nous lui sommes redevables de deux haut-parleurs dont l'invention est non moins importante que celle de l'instrument lui-même :

— Le diffuseur métallique : la membrane de carton du haut-parleur est remplacée par une plaque de métal qui colore le son de toute une gamme d'harmoniques. La sonorité ainsi obtenue fait parfois penser au piano préparé de Cage, mais ici le son est soutenu. Sa beauté étrange et puissante dans sa nouveauté n'est pas sans émouvoir.

— La palme : ce diffuseur donne l'illusion d'une grande réverbération, phénomène que nous étudierons par la suite. Disons simplement que ce haut-parleur est muni de dispositifs

jouant le rôle d'une caisse de résonnance; le son semble être émis du fond d'une cathédrale et surprend par la chaude douceur qu'il dégage.

Entre le son original et ces divers haut-parleurs intervient le facteur humain, la personnalité de l'artiste : M. Martenot a confié à celui-ci un clavier vibrant tellement bien adapté aux instruments électroniques, que l'on ne saurait plus imaginer un de ces instruments sans qu'il soit doté d'un vibrato soumis à la sensibilité de l'exécutant. Cependant les instruments à clavier sont toujours plus froids, moins personnels que ceux — tel le violon — où la hauteur du son est faite par l'exécutant. Le jeu au clavier, ici, se trouve doublé d'un jeu au ruban grâce auquel l'artiste fabrique le son en toute liberté : le glissando de l'ut de la contrebasse à l'ut de la petite flûte lui est permis tout autant que le 1/4 de ton ou le 1/3 de ton, en outre le vibrato au ruban, devient plus chaleureux, plus personnel.

Une touche d'une extrême sensibilité permet de parcourir toute la gamme des nuances, depuis le silence (seuil de l'audition), jusqu'au FFFF dominant les tutti d'orchestre. Cette touche permet également une très grande variété d'attaque. Tous les modelés deviennent possibles, également tous les effets de percussion (percussions sèches, percussions à résonnance prolongée).

Enfin l'artiste choisit sa registration. A cet effet, il dispose de boutons qui lui permettent, à partir d'un son rendu sinusoïdal (privé d'harmoniques), de libérer un nombre croissant d'harmoniques; ces boutons pouvant être couplés, 14 timbres de base sont utilisables sur chacun des 4 haut-parleurs qui peuvent être employés individuellement ou s'ajouter les uns aux autres. On dispose ainsi d'un très grand nombre de nuances

dans le dosage des harmoniques; l'attaque diversifiée (nous verrons plus loin que le timbre d'un instrument est caractérisé non seulement par le nombre d'harmoniques, mais aussi par l'attaque) enrichit considérablement cette gamme déjà si variée[1].

L'extrême sensiblité du Martenot nécessite de la part de l'exécutant une formation poussée, beaucoup plus à base de culture musicale que de technique proprement dite. Cependant le jeu au ruban et le maniement de la touche d'intensité nécessitent un contrôle de soi aussi poussé que celui qui est requis pour l'exercice du piano ou du violon.

La délicatesse du jeu, le nombre des diffuseurs utilisés et le souci de M. Martenot de ne confier son instrument qu'à des musiciens avertis, ont empêché jusqu'à ce jour une large diffusion de l'instrument auprès des amateurs de musique.

L'Ondioline. — Georges Jenny a cherché, au départ, à résoudre ces questions d'ordre pratique (transport aisé, jeu facile, utilisation de n'importe quel diffuseur). A cette fin, il a dû abandonner le système Therémin-Martenot et reprendre les projets abandonnés de Lee de Forest (l'inventeur de la lampe de T. S. F.), de Givelet et de Hugognot. Dans l'appareil ainsi réalisé, le son fondamental n'est plus produit par l'interférence de deux ondes, mais par l'oscillation directement en basse fréquence d'une seule lampe. Des résistances reliées au clavier permettent de faire varier le nombre de ces oscillations et, par conséquence, la hauteur du son. G. Jenny, désireux de

1. Dans ses modèles les plus récents, M Martenot a introduit la possibilité d'utiliser le 1/4 de ton sur le clavier; en outre, une genouillère peut se substituer à la touche pour la confection des nuances, libérant ainsi la main gauche et permettant de jouer sur le clavier avec les deux mains.

réaliser un instrument portatif, a muni son appareil d'un dispositif de transposition électrique, qui permet de couvrir la même étendue que le Martenot avec un clavier de 3 octaves.

Des raisons de large diffusion ont amené G. Jenny à prévoir l'utilisation d'un haut-parleur unique et quelconque : l'ondioline, en ce domaine, reste donc tributaire de l'état où se trouve le haut-parleur sur le marché courant.

Les recherches de G. Jenny (à l'inverse de M. Martenot qui s'est penché si attentivement sur cette question des haut-parleurs) ont porté davantage sur l'émission du son : timbres, attaques.

Alors que dans le Martenot intensité et attaques se trouvent liés l'un à l'autre, et sous la dépendance de la touche d'intensité, dans l'ondioline ces deux facteurs sont dissociés : l'intensité est confiée soit à une pédale, soit à une genouillère, soit à un potentiomètre, l'attaque se trouve diversifiée par le jeu de l'exécutant sur le clavier qui devient expressif, non seulement par le vibrato, mais encore par des variations d'intensité qui le rendent sensible au toucher; selon la façon dont la main se pose sur le clavier, on obtient un staccato, un louré...

Cette dissociation est très importante : G. Jenny, en effet, a construit quelques prototypes d'instruments où l'attaque est confiée non plus à un clavier, mais à une embouchure de trompette (l'attaque si particulière des cuivres devient alors utilisable), à un archet frottant une corde (et l'on retrouve toutes les possibilités des instruments d'archet). Les conséquences de cette dissociation sont inverses :

a) On peut obtenir une imitation d'instruments existants dont la fidélité est très satisfaisante, sinon parfaite, à l'audition directe et qui, après le passage devant un micro, suscite l'équi-

voque avec l'original, notamment pour certains timbres (cor anglais, basson, cor...).

b) On peut — et cela rejoint la préoccupation de Messiaen — obtenir n'importe quel dosage d'harmoniques, alchimie de timbres inédits, mélodies, contrepoints d'attaque...

L'ondioline de modèle courant comporte, sur le devant du clavier, une corde métallique qui transforme en percussion tous les timbres obtenus, lorsqu'elle est attaquée par le doigt; en outre, un condensateur variable permet, sur certains instruments, de régler le temps de résonance (du pizzicato le plus sec à la résonance de gong). Cette percussion existe aussi directement sur le clavier, mais la commodité qui en résulte s'accompagne d'une certaine sécheresse qui pourrait faire ressurgir les débats suscités par l'apparition du clavecin (dont le caractère mécanique était opposé au moelleux du toucher du luth). Un vibrato automatique permet, joint à cette percussion, de retrouver des timbres de vibraphone...

Cette multiplicité des possibilités d'attaque se trouve doublée d'une variante de timbres plus grande (à partir d'un seul haut-parleur) que dans le Martenot : au lieu d'une combinaison de 4 éléments, on dispose du jeu de 11 manettes. On peut véritablement obtenir un dosage d'harmoniques illimité, depuis le son sinusoïdal jusqu'au timbre le plus chargé d'harmoniques.

Si l'instrument mis entre les mains d'amateurs permet à ceux-ci d'en jouer agréablement sans grande difficulté, son utilisation, par un virtuose, n'est pas moins délicate que celle du Martenot; il exige une culture musicale et une éducation de l'oreille au moins aussi étendue. Sa moindre sensibilité (qui facilite le jeu de l'amateur) est une difficulté à vaincre pour le virtuose, qui doit avoir constamment présent à l'esprit les

divers facteurs qui concourent à la formation du timbre de tel ou tel instrument...

A plusieurs reprises nous nous sommes efforcés de mettre M. Martenot et G. Jenny en rapports, et nous regrettons vivement que nos démarches n'aient pas encore abouti. Les instruments qu'ils ont inventé, leurs recherches, nous semblent complémentaires, et la musique électronique bénéficierait très largement de leur mutuelle collaboration.

II. — PROBLÈMES MUSICAUX RADIOPHONIQUES[1]

S'il était possible d'établir un rapport quantitatif entre la musique perçue directement dans des salles de concert et celle entendue à travers un haut-parleur, qu'il s'agisse de radio, de disque ou de cinéma, sans doute serions-nous surpris du déséquilibre des facteurs d'un tel rapport au profit, bien entendu, de la musique débitée par le haut-parleur.

Il nous a donc paru opportun d'esquisser un « savoir écouter » d'honnête homme du XX[e] siècle[2]. Nous le ferons sous trois rubriques :

I. — De l'écoute indirecte.
II. — D'un nouvel artiste : le musicien metteur en ondes.
III. — D'une musique radiophonique.

De l'écoute indirecte.

Partant de l'auditeur et de son poste de T. S. F., afin de lui faire mieux connaître l'instrument dont il dispose, nous regar-

1. Étude parue dans le Bulletin officiel du Conservatoire National de Musique de Paris.
2. L'ouvrage de base en cette matière est le « Traité de Prise de son » de José Bernhart (Eyrolles, éditeur).

derons de quelle manière un micro capte les sons. Nous serons alors à même d'apprécier l'apport de ce nouvel intermédiaire qu'est le musicien metteur en ondes.

a) *Le poste de T. S. F. est un instrument dont il faut savoir tirer parti.*

Combien de musiciens professionnels (travaillant même à la Radio) ne voit-on pas classer les postes récepteurs en « bons » et « mauvais », sans pouvoir toutefois justifier autrement leur appréciation ?

De même qu'un instrument peut avoir un bon grave ou un aigu brillant, de même un poste de T. S. F. possède des caractéristiques qu'il est bon de connaître. Tel poste peut avantager les basses, l'autre les aigus. En réglant son poste, on peut corriger un équilibre que l'on juge défectueux :

— On peut en effet écouter une longueur d'ondes, non pas sur un point très précis, mais sur une certaine bande étroite du cadran. Sur les bords de cette bande, on favorise les aigus, alors que, juste au centre, on avantage les basses.

— L'intensité avec laquelle on écoute modifie également l'équilibre des graves et des aigus : plus on écoute à un niveau élevé, plus les graves se trouvent avantagés... et vice-versa.

— Enfin, d'autres éléments extérieurs au poste interviennent également : selon que l'on écoute dans l'axe du haut-parleur ou en dehors du cône d'audition directe qu'il détermine, selon que l'on regarde le haut-parleur ou qu'on lui tourne la tête, selon enfin que la pièce où l'on se trouve est garnie de tentures, tapis..., ou, au contraire, présente de grands espaces vides et lisses, la sonorité du poste sera très différente; différent aussi — dans certaine mesure — l'équilibre de certains éléments de l'orchestre. Il appartient donc à tout auditeur, et

spécialement à tout auditeur musicien, d'apprendre à « jouer » de son poste.

b) *Le micro ne capte pas les ondes à la manière de l'oreille.*

Il existe tout d'abord des différences dans la manière de capter les sons qui viennent heurter le tympan ou l'organe de détection du micro.

Par ailleurs, à partir du donné ainsi recueilli, s'opère une sélection qui diffère pour l'oreille et pour la chaîne électro-acoustique.

1. — Une première chose retient évidemment l'attention : c'est que nous avons deux oreilles, donc deux « circuits », alors que le complexe micro—chaîne de retransmission—haut-parleur ne constitue qu'un circuit. De là découlent deux différences fondamentales entre la manière de capter les sons propres à l'oreille et au micro.

L'oreille, grâce à ses deux « circuits », a le sens de la *direction;* par contre, elle est relativement peu sensible à la *distance.*

Le micro, au contraire, ne donne pas l'illusion d'une direction déterminée par rapport à lui. Par contre, le micro (puissent les chanteurs vouloir bien considérer ceci[3]) est très sensible à la distance : la comparaison avec la caméra s'impose et les notions de plans sonores (gros-plan, plan moyen, plan d'atmosphère) deviennent d'une importance capitale.

Cette dernière particularité du micro détermine un autre facteur essentiel : celui de « *l'ambiance* » :

3. Un déplacement d'une dizaine de centimètres peut faire placer un chanteur d'un plan moyen à un gros plan : et l'équilibre sonore établi entre la voix et l'orchestre se trouve alors détruit.

Dans une salle de concert, une partie des sons émis par un instrument vient frapper directemnt l'oreille de l'auditeur, une autre partie va heurter les parois de la salle. Selon que celles-ci réfléchissent peu ou beaucoup les sons, l'auditeur perçoit plus ou moins de sons indirects.

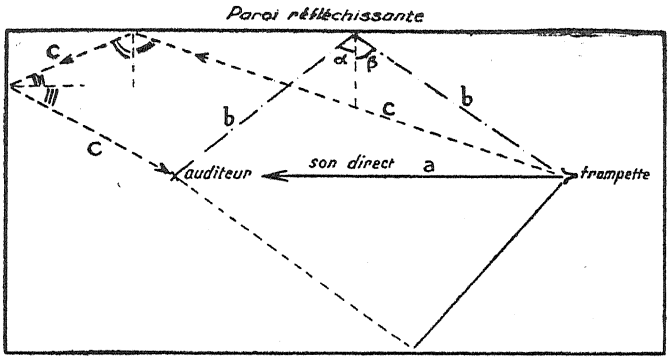
Ce rapport (à la fois quantitatif et qualitatif) des sons directs et des sons indirects détermine une certaine couleur des sons propres à la salle, une certaine ambiance. Certaines salles sont très mat. La sécheresse et la crudité peuvent être telles parfois que l'on hésite à reconnaître le timbre d'un instrument. Par contre, les traînées sonores d'un grand nombre de nos cathédrales peuvent se prolonger plusieurs secondes, ce qui ne va pas sans quelque confusion pour l'oreille. (Voir le schéma ci-contre).

Le micro est beaucoup plus sensible que l'oreille à « l'ambiance » d'une salle en raison de sa plus grande sensibilité à la distance qui le sépare d'une source sonore, et aussi, en raison d'un facteur psychologique dans le mécanisme de l'audition.

2. — Est-il nécessaire en effet d'attirer l'attention sur un fait de psychologie des plus élémentaires : en face d'un carrelage, la vue, sous l'action d'une certaine orientation de l'attention, peut voir tantôt un dessin, tantôt un autre (par exemple : tantôt des diagonales, tantôt des parallèles...).

Pareillement, l'oreille, en face d'une exécution musicale, n'enregistre pas les faits d'une manière brute. Elle est guidée, orientée par l'attention, de telle sorte qu'elle ne détecte que les « sons utiles »; une quantité d'autres sons, parasites, se trouvent relégués au-dessous du seuil de l'audition consciente.

Nous pourrions tirer de là nombre de remarques se rattachant au problème qui nous intéresse. Citons au hasard :



D'après le schéma ci-dessus, on se rend compte :

1° que le son, comme la lumière, se réfléchit de manière symétrique par rapport à la perpendiculaire de la surface atteinte (les angles α et β sont égaux);

2° le son direct parcourt une trajectoire plus courte que le son réverbéré *b*. Ce dernier, à son tour, suit une trajectoire inférieure à celle de *c*. L'oreille perçoit donc *a* avant *b*, *b* avant *c* : cela explique l'existence d'une traînée sonore après l'émission d'un son.

— le plaisir réel que l'on peut trouver à écouter sur un poste telle œuvre que l'on désire entendre, en dépit des parasites qui seraient insupportables s'ils n'étaient automatiquement éliminés par l'esprit;

— cette expérimentation de chant « à l'envers » que nous avons réalisée en studio[4], qui met en évidence l'élimination des traînées sonores dues à une ambiance exagérée.

4. On sait que l'esprit devance l'action (ne lisons-nous pas la musique un certain nombre de mesure à l'avance?). En écoutant une monodie, l'oreille élimine les traînées sonores dues à une ambiance exagérée pour n'entendre qu'une ligne mélodique dont elle pressent à l'avance la direction (la satisfaction ou contrariété apportée à cette prévision engendrant un sentiment de repos ou de surprise...). Si une

Nous ne voulons pour l'instant retenir que le fait suivant, d'une extrême importance :

Le micro n'est pas doué de la possibilité d'adapter sa faculté de détection : il ne faudrait pas croire qu'il prend la réalité brute devant laquelle il se trouve placé; il a comme l'oreille une faculté de détection, mais alors que celle de l'oreille est polyvalente, la sienne est univoque. Chaque micro a des caractéristiques qui lui permettent de détecter le son de telle ou telle manière : l'un prend dans toutes les directions, l'autre ne capte les sons que dans un certain champ. Tel micro est sensible aux aigus, tel autre aux graves... Ce qui lui manque, c'est une faculté d'adaptation de ses possibilités aux cas multiples qui se présentent. Il est nécessaire alors qu'intervienne une intelligence guidée par une sensibilité qui lui donne cette faculté d'adaptation : cette intelligence, poussée par les forces affectives de la sensibilité artistique dont le micro a besoin, a déterminé une fonction essentielle dans la retransmission de la musique : celle du musicien metteur en ondes.

De la mise en ondes.

Les musiciens d'orchestre de la Radio aiment entendre, dans le cas d'émission différée, l'enregistrement auquel ils ont collaboré... Il est très intéressant pour un musicien metteur en ondes de recueillir leurs avis; cependant, il est bon de soumettre ceux-ci à une critique :

---

telle monodie, enregistrée, est jouée à l'envers, l'oreille se voit obligée de prêter attention aux traînées sonores de la voix avant la note constitutive de la mélodie : il en résulte une polyphonie aux sonorités diaphanes dont la complexité est directement fonction de la courbe et de la rapidité de mouvement de la mélodie.

Réflexe professionnel assez courant : chaque instrumentiste a tendance à considérer que son pupitre est défavorisé, et plus d'un chef d'orchestre, habitué à la proximité des violons, estime ne pas « avoir assez de cordes ».

Dans le cas d'un concerto, où il s'agit de musique lyrique, le jugement de valeur sur la mise en ondes portera presque exclusivement sur le rapport soliste-orchestre. Il nous semble qu'une telle manière d'apprécier pourrait être rapprochée par son manque de complexité, de ce jugement de valeur sur les postes de T. S. F. que nous signalions au début de cet article.

A dire vrai, les musiciens sentent parfaitement si une mise en ondes est bonne ou mauvaise, mais sans doute seraient-ils embarrassés si on les priait d'expliquer leur réaction.

Nous supposons le musicien metteur en ondes suffisamment averti et suffisamment artiste pour réaliser *ce qu'il veut* dans le domaine sonore (c'est-à-dire capable *d'imaginer* une certaine couleur de salle... et réaliser celle-ci).

Une notion essentielle vers laquelle nous ferons converger tous les éléments en jeu s'impose : celle du *style*. Car il y a des styles de prise de son, styles déterminés principalement par les facteurs : dynamique, ambiance, rapports des éléments d'un ensemble musical.

a) *Dynamique.*

Il nous faut expliquer ce qu'on entend par ce terme de « dynamique », et nous sommes obligés d'ouvrir une parenthèse d'ordre technique :

Qui a vu travailler un musicien metteur en ondes s'est peut-être étonné de voir le regard de ce musicien-technicien aller sans cesse du chef d'orchestre et de la partition à un cadran où danse une aiguille dont la mobilité retient l'attention. Cette

aiguille indique l'intensité sonore captée par les micros : pour des raisons techniques (saturation...), il n'est pas possible de dépasser un certain plafond pour les ff. Il est par ailleurs facile de comprendre qu'il existe un « bruit de fond » (bruit de studio, bruits introduits par les amplificateurs, parasites atmosphériques et industriels), au-dessous duquel on ne peut se permettre de voir descendre un pp (faute de quoi l'auditeur ne percevra plus la musique, mais le bruit de fond). La marge possible entre la plus grande et la plus petite intensité acceptable constitue la « dynamique ».

La « dynamique » est un élément essentiel du style de la mise en ondes. Mais le sens artistique du musicien metteur en ondes, en ce domaine, dépend des données de politique générale... voire de « politique » tout court.

La zone d'écoute d'un poste émetteur (la partie du territoire où l'on peut bénéficier d'une bonne écoute) est fonction du « niveau de la « modulation » (= intensité électrique, fonction de l'intensité sonore captée par le micro). Si l'on admet des nuances très sensibles, la zone d'écoute sera moindre; si, au contraire, on « comprime » la « dynamique » (= les nuances) autour d'un niveau proche de l'intensité maxima, la zone d'écoute sera plus étendue.

L'Angleterre, soucieuse avant tout de la qualité artistique de ses émissions, permet à ses musiciens metteurs en ondes une large dynamique. La politique d'un certain nombre de pays européens, dont la France, consistant à toucher un maximum d'auditeurs, il en résulte une dynamique plus restreinte.

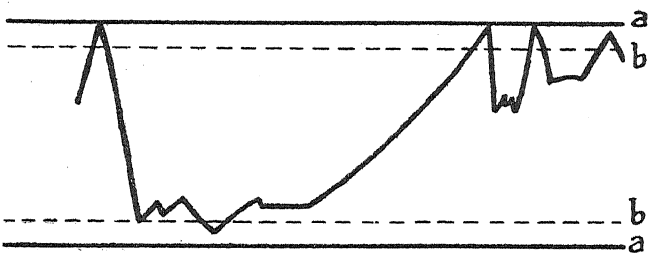
Le style de la mise en ondes, dans son facteur dynamique, se trouve donc limité par la politique générale suivie en cette matière, politique *dans la fixation de laquelle les musiciens pourraient intervenir peut-être davantage, puisqu'il en résulte un style d'émission qu'eux seuls peuvent pleinement apprécier.*

... Comment la « dynamique » intervient-elle en tant qu'élément constitutif du « style » ?

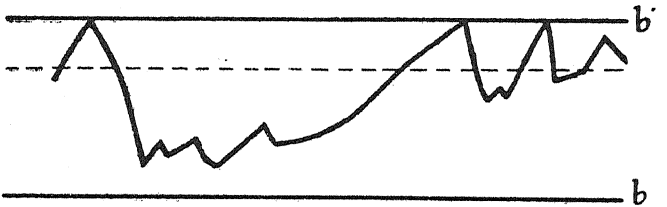
Devant un paysage, implicitement ou non, un peintre sera amené à faire choix d'une ligne d'horizon, de points de fuite... De même, devant une œuvre à retransmettre, le musicien metteur en ondes devra se référer sans cesse à un niveau moyen : s'il doit retransmettre une œuvre où les oppositions de nuances et de masses orchestrales sont très accusées, il se verra contraint de réduire les intensités sonores captées par les micros, à l'intérieur des limites de dynamique qui lui sont imposées; selon le niveau moyen qu'il aura adopté, cette réduction se fera d'une manière tout à fait différente. Prenons l'exemple de la retransmission d'une œuvre lyrique; si l'on prend le parti d'un niveau moyen assez élevé, chaque fois que se présentera un crescendo (ensemble de solistes soutenus par un ff d'orchestre...), la compression devra être plus sensible. Chaque fois aussi qu'une chanteuse donnera davantage de voix (et la plupart le font dans les notes aiguës), il faudra réduire l'intensité captée par son micro..., d'où une série de manipulations délicates pour lesquelles une grande dextérité est requise. Si l'on prend, au contraire, le parti d'un niveau moyen assez faible, les retouches dynamiques à prévoir seront réduites au maximum. Nuances d'orchestre et nuances de voix, et le chème dynamique général de l'œuvre à retransmettre seront mieux respectés. (*Voir schéma,* p. 186).

Ce choix d'un niveau moyen n'est qu'un des aspects de l'élément « dynamique » d'un style : en effet, pour une œuvre donnée, selon la plus ou moins grande proximité et selon la place des micros, il est possible de collecter les sons avec une plus ou moins grande sensibilité à l'intensité. Il peut y avoir de

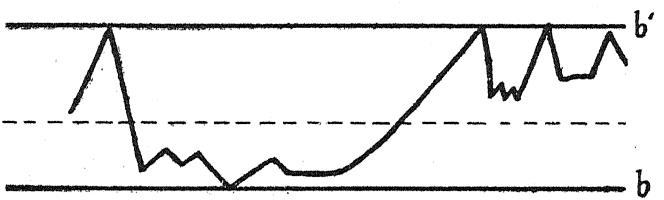
ce point de vue des prises de son nerveuses, brillantes, d'autres plus veloutées, plus intimes, plus chaudes.



a a' représente la différence de nuances, possible dans une salle *b b'*, celle tolérée par une chaîne de transmission.



Niveau moyen élevé = la dynamique de l'œuvre se trouve sensiblement déformée.



Niveau moyen calculé en fonction d'un minimum de manipulation.

b) *Ambiance.*

Mais cette considération de la place des micros nous conduit à examiner le second facteur de style de la prise de son musicale, celui de l'ambiance.

Nous rencontrons dans ce domaine diverses tendances : tout le monde connaît ces enregistrements de Léopold Stokowsky, où le détail de l'orchestration ressort d'une façon étonnante. L'emploi d'un très grand nombre de micros collectant chacun quelques instruments a été nécessaire pour permettre de telles réalisations. Cette manière de faire ne va pas sans risque de perdre les plans d'ensemble, et la difficulté de relier entre elles les masses architecturales de l'œuvre se trouve accrue.

En opposition avec cette méthode de prise de son, qui vise au maximum de netteté dans le détail, on trouve le système du micro unique. Généralement, la couleur, l'ambiance qui découlent d'un telle méthode sont très chaudes, mais l'auditeur se prend bien souvent à regretter un certain manque de précision, de « définition ».

En France, on pratique une méthode mixte : micro central, micros de détail; l'équipement des studios a été prévu en conséquence : le musicien metteur en ondes, dans ce cas, dispose d'une assez large liberté qui lui permet à volonté de se rapprocher de l'une ou l'autre des positions extrêmes signalées plus haut.

Chacun, selon sa sensibilité artistique, peut jouer de la palette sonore dont il peut ainsi disposer : l'un recherche le détail, l'intelligibilité, l'autre préfère fixer son attention sur la couleur générale...

c) *Equilibre des masses.*

De cette conception générale de la prise de son, tant au point de vue dynamique qu'au point de vue ambiance, découlent certaines manières d'envisager l'équilibre des masses sonores en présence.

Dans la retransmission d'un ouvrage pour chœur et orchestre, on peut s'attacher à l'intelligibilité du texte ou, au contraire, concevoir l'élément vocal comme un élément de la masse orchestrale.

Il est possible, dans la retransmission d'un lyrique, de s'efforcer de retrouver l'ambiance d'une salle d'Opéra, ou, au contraire (l'auditeur de la Radio n'ayant pas le secours de l'action scénique pour aider sa compréhension de l'œuvre) s'attacher à créer un lieu nouveau, spécifiquement radiophonique entre le soliste et l'orchestre.

Nous pourrions multiplier les exemples, les rendre plus circonstanciés... Cela ne ferait que mettre un peu plus en évidence ce fait essentiel : que le musicien metteur en ondes dispose d'un instrument (la console de prise de son reliée au micro) qui lui permet de faire intervenir de façon capitale son intelligence de l'œuvre et sa sensibilité artistique.

d) *De l'interprétation du musicien metteur en ondes.*

Désormais, il ne s'agit donc plus de parler simplement d'une bonne ou mauvaise mise en ondes. On peut discuter de l'interprétation du musicien metteur en ondes comme de celle d'un instrumentiste ou d'un chef d'orchestre... Et cette intervention nouvelle dans l'interprétation d'une œuvre ne va pas sans soulever un certain nombre de problèmes.

Vis-à-vis de l'œuvre :

Il y a un style de prise de son (dynamique-ambiance-équilibre des masses) propre à chaque œuvre : Cimarosa et Wagner ne peuvent être retransmis de la même façon. Comme pour un chef d'orchestre, toute interprétation valable découlera d'une certaine synthèse du tempérament de l'artiste et de données exigées par l'œuvre à exécuter. Il est certain qu'un musicien metteur en ondes doit être capable de retransmettre correctement l'œuvre dans son style propre, quelle que soit celle-ci. Il est non moins certain qu'il sera plus à l'aise avec un certain nombre d'œuvres qu'il goûte plus particulièrement.

Vis-à-vis du chef d'orchestre :

Le musicien metteur en ondes doit avoir une attitude semblable : tel chef impose une interprétation romantique, tel autre rend valable une exécution classique d'une œuvre romantique..., le style de mise en ondes doit s'adapter à celui de l'interprétation.

La recherche du style d'une mise en ondes musicale pourrait donc se définir comme la recherche d'une résultante heureuse entre les trois facteurs :

— *style exigé par l'œuvre,*

— *style exigé par l'interprétation,*

— *tempérament musical du musicien metteur en ondes,*

résultante qui se traduit en coordonnées « dynamique », « ambiance », « équilibre des masses ».

On voit tout de suite à quelle diversité de résultats — valables et discutables — on peut aboutir.

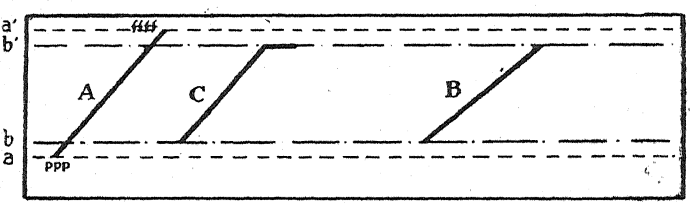
Le grandiose, la brutalité, l'intelligence froide, la sensualité, la douceur, l'intimité..., sont des qualificatifs de mise en ondes

tout autant que d'interprétation, qualificatifs que l'on peut motiver par des jugements précis. Une mise en ondes musicale peut être rejetée ou savourée pour elle-même.

De la musique radiophonique.

Les problèmes soulevés par la mise en ondes musicale amènent le musicien à tenir compte de certains éléments de composition qui, jusqu'alors, n'apparaissaient pas comme des facteurs de premier plan.

1° La compression des nuances exigée par les circuits oblige le musicien metteur en ondes à une analyse sérieuse de la partition sous l'angle *dynamique* (la réduction qu'il opère devant être la projection d'une valeur sur une échelle de moindre ambitus de la courbe dynamique de l'œuvre et non pas une simple décapitation des intensités maxima. (*Voir le schéma ci-dessous*).



a a' : Dynamique possible dans une salle de concert.
b b' : Dynamique possible sur une chaîne de retransmission.
A : Schéma dynamique d'une œuvre.
C : La courbe « décapitée » d'une retransmission brute.
B : Réduction respectueuse de la dynamique du passage.

Il est donc amené à établir un schéma « compositionnel » des intensités dont il ressent vivement la valeur expressive, dans la nécessité où il se trouve de lutter avec elle (et cela ne va pas sans quelque fatigue même musculaire, bien qu'il ne s'agisse que de tourner un bouton de quelques millimètres).

2° Se rattachant au problème de l'ambiance, apparaît un autre facteur, celui de l'illusion de la « *musique spatiale* ». On comprendra aisément que la proximité d'un instrument nous oblige à recevoir une quantité de son directs supérieurs à celle des sons réfléchis reçus par l'oreille.

En jouant avec deux micros, il sera possible de doser les sons directs et les sons réfléchis : on donne ainsi l'illusion d'un déplacement de la source sonore (ou d'un déplacement de l'auditeur par rapport à la source sonore). La comparaison avec le cinéma s'impose, et sa terminologie : le « travelling[5] ».

Là il ne s'agit évidemment pas tant d'un procédé de composition que d'une effet d'orchestration particulièrement propre à mettre en évidence un mouvement mélodique par rapport aux autres... (qu'il s'agisse de dessin linéaire ou de contrepoint de groupe). Cette illusion de musique spatiale existait déjà dans la littérature d'orgue (oppositions de plans des mixtures pp et des fonds, opposition, aussi, de claviers expressifs et de claviers sans expression) dans certaines œuvres d'orchestre ou de musique de chambre (Préludes de Wagner, Quatuor pour la fin du Temps d'Olivier Messiaen).

3° Ce nouvel élément d'orchestration amène à considérer cette gamme (dont l'exploration peut être illimitée) de *sonorités nouvelles* qu'offrent micros et procédés d'enregistrement :

5. Notons au passage le contresens habituel de la sonorisation des films qui maintient un même plan sonore au cours d'un travelling ou d'un changement de plan.

— instruments enregistrés sans l'attaque (timbre très différent) ;

— instruments, voix à l'envers (attaques inversées) ;

— effets spéciaux dus à l'extrême proximité d'un micro...

Tous les trucages, toutes les inventions sont possibles en ce domaine, et valables dans la mesure où elles s'intègrent dans une pensée musicale cohérente... (*Voir le chapitre suivant*).

4° Il est peut-être plus important encore de constater la dissociation qui s'opère entre le complexe d'harmoniques caractérisant le timbre d'un instrument et les attaques propres à l'archet, à l'embouchure...

Peut-être ne sait-on pas suffisamment que le timbre d'un instrument est constitué pour une part d'un certain dosage d'harmoniques, pour une autre part, non moins importante, de procédés propres d'attaque (où le dosage des harmoniques est tout différent). A cet égard l'ondioline est un excellent instrument de laboratoire, sur lequel nous avons pu constater que l'illusion de cor, de basson ou de saxophone s'obtient avec exactement le même dosage d'harmoniques, par la seule différenciation du mode d'attaque.

Il semble donc que l'on soit amené sous peu à penser les *modes d'attaques* indépendamment du dosage d'harmoniques auxquels on les liait jusqu'alors.

5° Rappelons enfin ce que nous disions plus haut à propos d'une expérience de monodie chantée à l'envers, dans laquelle la *polyphonie* était *fonction de la vitesse de déplacement* de la mélodie et de son mouvement.

Nous pourrons conclure que le matériel nécessaire à une prise de son ou à un enregistrement introduit de nouvelles possibilités d'écriture autant que de sonorités :

— Dynamique intervenant comme élément compositionnel primordial;

— Polyphonie, directement fonction du mouvement mélodique;

— Mélodies, contrepoints d'attaques (comme nous avons déjà mélodies et contrepoints d'accents, de rythmes...);

— Musique spatiale;

— Exploration musicale illimitée du donné sonore,

une telle liste n'étant pas, bien entendu, limitative.

III. — MUSIQUE CONCRÈTE

De nombreux articles, émissions radiophoniques, de concerts publics ont imposé le nom de « musique concrète ».

Celle-ci se présente à nous comme devant révolutionner profondément non seulement le domaine de l'orchestration, le domaine de l'écriture musicale, mais encore la notion même de musique. Il y a encore autour de cette nouveauté une atmosphère polémique qui nous incite, en matière d'introduction, à reproduire un article concernant les concerts de musique concrète des 21 et 25 mai 1952, article que nous avons fait paraître dans la « Revue Internationale de Musique ».

Que faut-il entendre par Musique Concrète?

Dans l'esprit de Pierre Schaeffer celle-ci se présente comme une, indissociable en ses parties[6]. Cependant la musique concrète est issue de la conjonction de deux éléments qu'il convient de disjoindre :

6. P. Schaeffer, « A la recherche d'une musique concrète » (Éditions du Seuil, Paris).

Un ensemble de procédés.
Une certaine philosophie.

UN ENSEMBLE DE PROCÉDÉS.

Ceux-ci sont d'une grande simplicité et l'apport de P. Schaeffer ne semble pas tant consister en leur invention, que dans leur combinaison systématique et exclusive en vue d'une œuvre musicale.

Ces procédés peuvent être classés en 3 groupes principaux selon qu'ils agissent :

sur le timbre des instruments
sur le déroulement du temps

ou qu'ils introduisent un nouveau facteur : l'espace.

Action sur le timbre.

a) Généralement on définit le timbre d'un instrument comme résultant d'une certaine combinaison d'harmoniques. On a remarqué qu'au moment de l'attaque le dosage des harmoniques est très différent de celui que l'on observe après, de telle sorte que les attaques (dénominées « Régimes transitoires ») important au moins autant que le dosage des harmoniques dans la détermination du timbre. Il en résulte — dès qu'interviennent un micro et un potentiomètre — la possibilité de deux trucages :

Attaques coupées. — L'instrumentiste émet un son; le micro n'est ouvert qu'après l'attaque de l'instrument : le timbre saisi par l'oreille est indéfinissable, nouveau. Ce procédé est principalement utilisé pour le piano qui prend alors une sonorité d'orgue irréel et riche en couleur.

Renversement des attaques. — On enregistre une musique sur disque et sur magneto, on procède ensuite à une lecture en inversant le sens de défilement. Nous avons donc une musique « à l'envers ». Au lieu d'avoir comme dans la musique à l'endroit une attaque incisive suivie d'une traînée sonore, on entend un son impalpable qui se précise et enfle jusqu'à un maximum brutalement interrompu dont la valeur expressive est d'une intensité qui va jusqu'à déterminer une certaine angoisse physique. Ces procédés ont été employés par Henriette Roger (Radio Laboratoire). J. Chailley, Richard Cornu, dans une musique de film où il avait mixé du piano à attaque coupée, du piano à l'envers, et du piano en son état normal.

Pierre Schaeffer en a fait un large emploi dans ses premières expérimentations (« 5 études », 1948). Nous avons nous même utilisé ce mode d'expression dans notre essai sur un poème de Thon Fou « Le beau palais de jade » (1949).

b) Les timbres peuvent être modifiés non seulement par suppression ou inversion des attaques, mais également par des filtres : il existe en effet des filtres électriques qui permettent d'éliminer certaines fréquences[7] graves, moyennes ou aiguës (le bouton de « tonalité » des postes de T.S.F.). Il y a là toute une gamme de maquillage des sons qui constitue une palette très riche.

Action sur le déroulement du temps.

a) Lorsque le ressort d'un phono était à fond de course, l'oreille percevait une modulation chromatique descendante dont le tourne disque électrique nous a deshabitués. Il y a là le germe

7. La hauteur d'un son est caractérisée par des ondes de « n » vibrations par seconde. On dit que ce son a une fréquence « n ».

de possibilités nouvelles : La voix humaine enregistrée à 78 tours et passée à 33 tours devient hurlement de bête fauve. Le timbre d'une flute ainsi traité devient gros et doux à la fois, d'un charme étrange.

Toutes les transpositions sont possibles si l'on a les machines voulues. Le tourne disque du commerce, avec régleur de vitesse, est un premier instrument grossier... P. Schaeffer a construit une magnéto ayant des vitesses de défilement variables et permettant les 12 transpositions de la gamme chromatique tempérée.

b) A ces procédés Pierre Schaeffer en a ajouté un autre dans sa « Pathétique » : celui du sillon fermé. Lorsqu'on écoute un disque usagé, il n'est pas rare que l'aiguille, au lieu de suivre normalement les spires, repasse dans le même sillon, qui devient alors un sillon fermé. « Chang'ment d'art' » « Chang'ment d'art' »... « sur tes lèvres », « sur tes lèvres » « sur... » sont à jamais dans la mémoire de ceux qui ont entendu les études de Schaeffer. Nous avons affaire alors à la répétition d'une même formule parlée, ou musicale formant pédale rythmique. Ce procédé pouvait être agrandi en substituant à un sillon fermé une bande fermée (par collage) de magnétophone. Supposons la possibilité d'utiliser trois magnétos simultanément : trois bandes fermées de longueurs diverses et calculées déterminent une triple pédale rythmique dont la complexité peut dépasser de beaucoup les possibilités de réalisation exigibles d'instrumentistes Pierre Schaeffer a utilisé ce procédé dans la « Suite 14 ».

Un facteur nouveau : l'espace.

José Bernhardt et J. W. Garret ont fait des recherches sur la musique spatiale et la stéréophonie. Il était inévitable que la musique concrète fasse sienne le résultat de ces recherches. On peut entendre le mot spatial de deux façons principales.

a) Révolution de la salle de concert :

Théâtre, Opéra, Cinéma ou Concert offrent au spectateur, à l'auditeur un spectacle qui lui fait face (les essais d'écran total n'ont jamais dépassé le stade de barraque de foire). Le haut parleur permet d'entourer l'auditeur : Un haut parleur peut être situé au fond de la salle, un autre au plafond, d'autres enfin, face au public.

Déjà le Martenot a été utilisé de cette façon; l'ondioline également. P. Schaeffer devant présenter ses œuvres de musique concrète, a utilisé les ressources offertes en ce domaine par le haut parleur. Qui plus est : il a construit un magnétophone permettant le déroulement simultané de 3 bandes. Chaque bande est reliée a un haut parleur et l'auditeur se trouve pris entre des voix concertantes qui lui parviennent du ciel, de gauche, de droite, qui le heurtent de front, le saisissent à la nuque... Notons que dans les œuvres écrites jusqu'à ce jour on s'est plus soucié — heureusement — de créer une rythmique spatiale, que de faire descendre du ciel une voix séraphique, ou faire retentir quelque jugement dernier dans un dos frissonnant.

Par ailleurs, à partir d'une seule bande, grâce à des relais magnétiques, P. Schaeffer se joue de l'espace : La source sonore saute de gauche à droite s'envole, retombe, au gré d'une gymnastique dont on imagine les courbes gracieuses confiées à quelque ballerine.

b) L'ambiance.

En dehors de spécialistes peu de personnes sont familiarisées avec cette notion, qu'on nous permette les quelques précisions suivantes :

Dans une salle de concert une partie des sons émis par un instrument vient frapper directement l'oreille de l'auditeur, une autre partie va heurter les parois de la salle... Si l'auditeur se trouve très proche de l'instrumentiste et dans le cône de directivité de l'instrument (par exemple embouchure de trompette) il percevra une quantité de sons directs très supérieure à celle des sons qui sont allés se reverbérer sur les parois de la salle. Si au contraire, l'auditeur se trouve éloigné de l'instrumentiste dans une salle très sonore (par exemple une cathédrale) la quantité des sons directs qu'il percevra pourra être infime par rapport à la quantité des sons reverbérés : La notion de distance est donc liée au rapport des sons directs et des sons réverbérés selon une formule découverte par J. Bernhardt et J. W. Garret. On peut, avec deux micros, créer l'illusion d'un rapprochement ou d'un éloignement de la source sonore : l'un des micros est placé très près de l'instrument, un autre micro est placé très loin (on obtient le même résultat artificiellement avec une chambre de résonance, même si ce deuxième micro est très proche). On dose au potentiomètre ce que capte le micro très proche (sons directs) et le micro éloigné (sons réverbérés) et l'on crée ainsi des mouvements sonores semblables aux travelings de la caméra.

Notre étude sur un poème de Thon Fou signalée plus haut, cherchait principalement à utiliser ce nouveau mode d'expression. Eveline Accart a également, vers la même époque, (1949), réalisé une suite pour deux instruments. Enfin J. Bernhardt et nous même, avons enregistré des inventions de Bach où le facteur spatial soulignait les lignes mélodiques et dynamiques.

P. Schaeffer utilise couramment ce procédé : nous avons, dans telle ou telle de ses œuvres, des subits évanouissements des

irruptions et des traits d'une présence incisive se nouant et dénouant au-dessus de profondeurs magiques.

D'autres machines peuvent être construites qui offriront de nouvelles possibilités et ce domaine semble vraiment inépuisable.

Cependant les bases de ces recherches sont simples pour l'esprit...mais l'oreille a une faculté d'adaptation peut être moins rapide que celle de l'esprit. De comprendre à entendre il y a un espace à franchir, un effort à fournir, et cela d'autant plus que P. Schaeffer poursuit ses recherches à partir d'un matériau nouveau non purement musical et dans un esprit qui ne s'impose pas à nous par mode d'évidence.

UNE CERTAINE PHILOSOPHIE.

Alors qu'il venait d'achever la « suite 14 » P. Schaeffer nous avait réuni au Club d'Essai quelques amis et collaborateurs. L'une des personnes présentes s'exclama, après l'audition d'une première ébauche du n° 1 de la « Symphonie pour un homme seul », « Enfin, voilà une musique surréaliste! »

Certes une parenté existe entre les réalisations de P. Schaeffer et celles d'une certaine période surréaliste mais doit-on intégrer la musique concrète dans ce courant?

Ne pourrait-on avancer plus tôt que Schaeffer a sollicité dans un sens surréaliste ce qui de soi même ne l'est pas?

Notons, tout de suite une équivoque : celui d'entre nous qui parlait de musique surréaliste le fit, nous semble-t-il, pour deux raisons :

1° Une analogie intellectuelle lui était apparue entre les collages surréalistes et la juxtaposition de bruits naturels enregistrés, utilisés par P. Schaeffer.

2° La nouveauté des attaques dues aux procédés utilisés lui faisait sentir la pâte musicale comme un monde plein de jaillissements glauques, d'irruptions violentes, de traînées doucereuses apparentés étroitement au monde du subconscient.

Léquivoque consiste en ce que : 1°) l'analogie relevée entre musique concrète et collage est assez superficielle, ces collages n'étant pas fruit du hasard mais préméditation; 2°) une certaine familiarité avec ces attaques, si nouvelles au premier abord, leur enlève leur effet magique, en sorte qu'il ne subsiste d'une certaine incohérence affective ressentie juste au-dessous du seuil de la conscience, qu'un « peu de cohérence » vivement perçu dès qu'on atteint à une préhension intellectuelle et consciente du donné sonore.

Que reste-t-il donc de commun entre la musique concrète et le surréalisme? Le fait que cette musique est concrète?

Ce mot revêt, dans la pensée de Schaeffer, un double sens :

a) Un emploi de materiau brut, fourni par le milieu ambiant : le bruit (s'il y a parenté avec le procédé du collage, il y a aussi analogie avec la notation pure et simple du rêve).

b) Un mode d'emploi du materiau sonore qui veut substituer l'expérimentation et le jeu du hasard à la construction intellectuelle abstraite et volontaire.

Emploi de matériau nouveau.

Déjà avant la guerre M. Rosenthal avait écrit une partition à partir de bruits naturels. Le cinéma depuis une dizaine d'années s'est efforcé de donner au bruitage une valeur expressive et dramatique. Citons parmi bien d'autres « Louisianna Story » de Flaherty...

P. Schaeffer dans ses premiers essais (études de chemins de fer) est parti du bruitage pur organisé rythmiquement par

séquences assez larges, pour en arriver à une notion de l'organisation des sons dont il ne sait s'il doit l'appeler musique.

La nature en effet ne nous livre le son pur, la note, qu'après un certain traitement artificiel, produit de l'abstraction. La réalité nous offre des sons « épais » extrêmement complexes. Jusqu'ici ces sons échappent à toute emprise de l'homme. Grâce aux machines et à l'enregistrement, ces bruits deviennent sujets à une manipulation (transpositions, renversements...) et donc à une variété, à un ordre : ils peuvent enfin relever à leur tour de l'œuvre d'art.

Dans cette dernière affirmation d'ailleurs nous extrapollons légèrement la pensée de P. Schaeffer : car vouloir organiser ce nouveau monde sonore peut s'entendre de deux façons : à partir d'un volontarisme à priori (partition écrite au préalable) ; à partir de l'expérimentation.

Mode d'emploi nouveau.

Voyons comment procède P. Schaeffer : Que le point de départ soit l'enregistrement d'une œuvre musicale ou celui d'un bruit naturel, il le découpe en cellules après analyse empirique (ces cellules souvent sont un sillon fermé). Le travail de filtrage, de réverbération, de transposition (avec pour corollaire inéluctable un agrandissement ou rétrécissement des valeurs rythmiques) est fait le plus couramment sur ces cellules.

Ensuite vient le regroupement, le travail de synthèse, non à partir d'une partition préalable, mais par expérimentation, ou interviennent mémoire, fantaisie, hasard. Les quatre plateaux d'un tourne disque deviennent le lieu de multiples essais d'où peu à peu émerge une certaine construction obéissant à quelques principes généraux de crescendos et diminuendos soit dans l'ordre des nuances soit dans l'ordre de précipitation des valeurs.

Ce mode de travail permet d'obtenir un résultat d'une complexité inouie. Seule Yvette Grimaud a su trouver en elle la science et la patience nécessaires pour noter, après coup, diverses réalisations de P. Henry...

Mais aussi le reproche fait à Schönberg de « compartimentage » (du à l'emploi de la série) trouve ici également un point d'application : l'œuvre a été élaborée à partir de séquences minuscules longuement, travaillées, séquences reliées par un schéma relevant de la seule mémoire auditive et donc de l'improvisation.

Pour nous, cette méthode nous était apparue peu féconde dans sa dernière phase et c'est pourquoi nous avons jugé utile de remettre à plus tard une collaboration plus active avec P. Schaeffer[8].

Si le travail d'expérimentation est indispensable (comme un piano dans la recherche de nouvelles harmonies, comme de nouveaux instruments en vue de former l'oreille aux 1/3 et 1/4 de tons...) pour créer un catalogue de possibilités dans la mémoire et l'imagination auditive du compositeur, une démarche volontaire nous semble indispensable dans l'élaboration d'une œuvre d'art.

Dès que Schaeffer a fait appel à des compositeurs ces données se sont imposées d'elles-mêmes : Le concert du 21 mai dernier est suffisamment caractéristique à ce point de vue.

---

8. Nous nous sommes contentés, en tant que Président du Cercle Culturel du Conservatoire, d'organiser une conférence au Conservatoire National de Musique de Paris, et de faire entendre quelques-unes de ses études préparatoires à l'un des concerts organisés par le Cercle, à la Sorbonne, sans parler de divers projets de films, l'un avec Mitry, l'autre, qui devait inclure des séquences de musique concrète, dans une musique de film de D. Milhaud.

Dans ce concert il convient d'éliminer tout d'abord la pochade Jazz — très spirituelle, très vivante — d'André Hodeir, qui a utilisé les possibilités des machines en vue d'effets instrumentaux nouveaux et qui, par là même, nous apparaît plus comme une musique radiophonique que comme une musique concrète. Il faut écarter également le Bidule en ut de Pierre Henry, très incisif, qui doit à peu près tout au piano préparé de John Cage et fort peu à la musique concrète.

Nous restons alors en présence de deux groupes d'œuvres :

1° Les réalisations de Schaeffer et de Pierre Henry.

2° Les œuvres de Messiaen et de Boulez.

Messiaen a établi un certain nombre de « timbres-durées » utilisés sériellement et monodiquement. A l'audition, il s'est révélé que le rythme relevant du découpage spatial avait une prédominance très forte sur les timbres-durées proprement dits; il est regrettable, en dépit de tout le soin apporté par P. Henry au découpage spatial, que Messiaen n'ait pas été responsable de celui-ci : l'essentiel lui échappait.

Par contre P. Boulez avait organisé tant ses cellules rythmiques que son découpage spatial : l'auditeur se sentait pris dans un étau de fer... mais bien qu'élaboré à partir d'un matériau concret (son épais) suffisamment travaillé pour apparaître d'une grande abstraction l'œuvre que nous avons entendue procédait d'une démarche abstraite : La partition avait précédé la réalisation et Boulez avait mis en elle cette soif de dépouillement, cette rigueur que le caractérisent.

Pierre Henry, d'une très grande faculté d'assimilation, a su voir tout le parti que l'on peut tirer d'une telle démarche et ses recherches actuelles s'insèrent dans le courant Boulez, Messiaen...

Pierre Schaeffer est un découvreur : Il a su grouper en faisceau des tentatives antérieures isolées, élaborer des œuvres de départ, créer un courant d'intérêt pour ses recherches : une musique nouvelle est née.

Ou plutôt non : des musique nouvelles sont nées :

Une musique traditionnelle (fidèle à la notion de note, de « son pur ») rénovée par des moyens mécaniques qui permettent des recherches dans le domaine du rythme, du timbre de l'espace.

Une musique plus révolutionnaire, abandonnant la notion de note au profit de celle d'un complexe (« son épais »), traité par la machine, abstrait de la nature concrète, qui apparaît à l'oreille comme une réalité détimbrée, comme une réalité abstraite, dont nous ne doutons pos qu'elle ait séduit Boulez par son caractère d'épure.

Une musique d'essence dramatique, qui organise le bruit et le transmue en réalité musicale, que celle-ci se réfère à des « sons purs » ou a des « sons épais ».

Peut-être cette dernière musique pourrait-elle être dite concrète dans son matériau. Il n'y a de musique concrète, dans la méthode que pour P. Schaeffer, et sans doute n'y a-t-il, en définitive, que fort peu de musique concrète, dans la « Musique concrète ».

Mais a partir de Schaeffer, la musique voit s'ouvrir à elle un champ de recherches immenses, dans le temps même, ou, par ailleurs, elle aborde ce monde inconnu de l'au-delà du 1/2 ton tempéré. Ne nous y trompons pas, la « Symphonie des bruits », la « Suite XIV », La « Symphonie pour un homme seul » sont peut être les premières esquisses d'une œuvre qui sera à la musique de demain ce que fut le Sacre à la musique d'aujourd'hui.

TABLE DES MATIÈRES

TROIS TEXTES. 8

Luis Heitor De Azevedo. 9

Roland Manuel. 13

Serge Moreux. 15

Daniel Lesur : Une lettre. 19

CHAPITRE PREMIER : MÉLODIES.

I. Musique ancienne. 33

Polyphonie. 37

Les modes. 41

II. Musique classique. 45

Tonalité. 45

Thème. 50

III. Musique moderne. 56

Éclatement de la tonalité. 57

Musique modale. 72

Vers une nouvelle synthèse. 89

CHAPITRE II : RYTHMES.

I. A propos du grégorien. 107

ou divers aspects de la métrique

II. Musique classique. 115

ou de l'accent

III. Période contemporaine. 127
Debussy-Stravinsky. 127
Éclatement de la rythmique classique. 137
Modalisme rythmique. 151
Synthèses et expériences. 156

CHAPITRE III : TIMBRES.

I. Renouveau de la facture instrumentale. 169
Facture ancienne, échelles nouvelles. 169
L'électronique. 173
II. Problèmes musicaux radiophoniques. 181
De l'écoute indirecte. 181
De la mise en ondes. 186
De la musique radiophonique. 194
III. Musique concrète. 197
Un ensemble de procédés. 198
Une certaine philosophie. 203

Nouvelle Recherche

PARU :

AMÉDÉE AYFRE. — *DIEU AU CINEMA. Problèmes esthétiques du film religieux. Préface d'Etienne Souriau.*

VOLUME COLLECTIF. — *PROGRES ET INCERTITUDES DE L'EDUCATION NOUVELLE, sous la direction de Gérard Viatte.*

JEAN-ETIENNE MARIE. — *MUSIQUE VIVANTE. Introduction au langage musical contemporain.*

VOLUME COLLECTIF. — *Spiritualité de l'Hérésie : LE CATHARISME, sous la direction de René Nelli.*

A PARAITRE :

GEORGES BASTIDE. — *L'IDEE DE CIVILISATION.*

RENÉ DE NAUROIS. — *UNION EUROPEENNE ET SENTIMENT NATIONAL.*

EN PRÉPARATION :

VOLUME COLLECTIF. — *VIEILLISSEMENT DES MOUVEMENTS DE JEUNESSE ?*

CHARLES-PIERRE BRU. — *ABSTRACTION ET REALITE. Essai sur le problème actuel de la peinture.*

VOLUME COLLECTIF. — *SOLITUDE ET SOCIALITE.*

IMP. ÉDOUARD PRIVAT. — TOULOUSE. — 7269-5-53
PRINTED IN FRANCE.

UNIVERSAL
LIBRARY

114 422

UNIVERSAL
LIBRARY